D. F. E. AUBER

NOTICE PUBLIÉE

PAR

LE MÉNESTREL

D. F. E. AUBER

SA VIE

ET

SES ŒUVRES

PAR

B. JOUVIN

PRIX NET : 3 FRANCS

PARIS

Au MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne

HEUGEL ET Cie

ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

TYPOGRAPHIE MORRIS ET COMPAGNIE, 64, RUE AMELOT

1864

D. F. E. Auber

Paris, au Ménestrel, 2bis r. Vivienne.



Aug. Lemoine d'après la photie Erwin. Imp Bertauts, Paris

D. F. E. Auber

Paris, au Ménestrel, 2bis r. Vivienne.

AUTOGRAPHES

DE

D. F. E. AUBER

A mon ami de Beauchesne

Paris, 16 Août 1854

Auber

Andantino

Lestocq

Ne nous [illegible] pas tous deux longtems nous fumes malheureux en-semble

Mon cœur en est encor é-mu que de fois pour moi je l'ai vu bat-tu

O Salutaris.

Andante

o Saluta ris hos ti a quae coe

o Saluta ris

o Saluta ris

o Saluta ris

li pandis osti um o Saluta ris hos – ti

a quae coe li pandis osti um

bella premunt – hos ti li a – da ro

bella pre munt hos ti li a da ro

bur fer auxi — li um bella pre munt -

bur fer auxi li um

um

um

hos ti li a — da ro bur fer auxi — li

cres

um

um

um *ppp* o sa lu ta ris hos ti a

ppp

ppp

ppp

D. F. E. Auber

Mon cher ami, Madame Batton est tellement malade depuis qu'elle a perdu son père, que son mari est obligé de rester auprès d'elle, ce qui l'empêchera de tenir sa classe aujourd'hui. — Je voudrais bien que les élèves, que nous traitons sévèrement pour l'exactitude, ne vinssent pas pour rien. — Si Batiste pouvait nous rendre le service de tenir cette classe aujourd'hui, il nous tirerait d'embarras. Voyez le. Demandez lui cela de ma part, et entendez vous avec Ferrière.

tout à vous

Auber

Mercredi (Septembre, 1849.)

Il va sans dire, mon cher ami, que vous devez rester à Fontainebleau tant que votre état de santé l'exigera.

. . . .

. . . . Je n'ai que le temps d'écrire des notes, des dièzes, des bémols &c &c, et je ne suis pas encore arrivé à la fin de ma tâche. Je dois entrer en répétition le 15 de ce mois, et d'ici là, il me faut travailler jour et nuit.

Adieu, mon cher ami; je retourne à ma partition. (*)

Auber

Lundi (1er Octobre, 1860.)

(*) (La Circassienne)

D. F. E. AUBER

SA VIE ET SES ŒUVRES

I

BOÏELDIEU. — HÉROLD. — AUBER.

M. Auber ne devrait appartenir à ses biographes et au public qu'à dater du jour — ou plutôt de la soirée — où l'acteur Huet, s'avançant vers le trou du souffleur, après les trois saluts d'usage, dit : « Messieurs, *puisque vous êtes en veine d'indulgence*, la pièce » que nous avons eu l'honneur de représenter devant vous est de » M. Bouilly. La musique est le premier ouvrage de M. Auber. »

Mais, lorsqu'il faisait jouer *le Séjour militaire* à Feydeau, le musicien, inconnu à la foule, avait déjà une notoriété fort grande parmi les artistes. Homme du monde, homme d'esprit, homme de talent, en livrant sa partition et son nom au public, il n'était point un inconnu, il ne débutait point; il ne faisait que monter sur un plus grand théâtre. C'était l'honneur d'une situation tout à fait exceptionnelle; c'en était aussi le danger, ainsi qu'on le verra plus loin.

Avant d'étudier M. Auber dans ses tâtonnements de compositeur, qui furent pour lui des amusements de salon, de faciles triomphes où l'homme aimable et recherché trouvait son compte, prenons-le — quitte à revenir sur nos pas — au lendemain de *la Bergère châtelaine*, son premier grand succès, le premier échelon lumineux

de cette échelle de Jacob, qui allait aboutir à une renommée européenne pour le compositeur français et *parisien* par excellence.

A l'époque où M. Auber se faisait avec courage sa place dans l'école française, dont il est aujourd'hui le chef glorieux et respecté, Hérold n'avait encore donné que *la Clochette*, et Boïeldieu, rassemblant ses forces suprêmes, travaillait silencieusement à *la Dame blanche*, ne se séparant de son chef-d'œuvre que pour remanier et ajuster à la scène française son opéra russe des *Voitures versées*. — De ces trois hommes lequel dépasse les deux autres? Question délicate que leurs admirateurs ne se sont peut-être jamais adressée! Elle n'est pas inutile au moment où le génie de Rossini va éclairer le crépuscule de l'un et l'aurore des deux autres.

Boïeldieu et Auber ont une qualité qui leur est commune — une seule — beaucoup d'esprit, et ils ont mis tout cet esprit dans leur musique. C'est par là qu'ils se touchent et qu'ils sont, au même degré, deux compositeurs éminemment *français*. Avec un tempérament d'artiste et des procédés d'école absolument différents, ils devaient briller dans le même genre. Maintenant, voici les dissemblances :

Sans être capable d'exprimer et peut-être de ressentir les grandes passions, Boïeldieu a su faire preuve de sensibilité, tandis qu'Auber n'a que de la grâce, encore et toujours de la grâce (Patience! dans *la Muette*, nous trouverons le cœur et même la passion). A vrai dire, cette grâce est exquise et descend de Mozart — en ligne collatérale. Génies essentiellement mélodiques tous les deux, chez l'auteur de *la Dame blanche*, la mélodie a moins d'abondance et de variété, mais plus d'unité et d'ampleur que chez l'auteur du *Domino noir;* elle ne se fragmente pas non plus, au risque de se rapetisser, en détails piquants, épisodiques, jasant au rebours de la situation et du sens des paroles, et n'ayant d'autre souci que de *papilloter*, lorsqu'il faudrait chanter simplement et naïvement.

Mais si la phrase chez Boïeldieu est plus vraie, si elle part du cœur et sait en retrouver le chemin, qu'elle est loin pourtant d'avoir

l'imprévu du tour, l'inépuisable fécondité et les adorables élégances qui vous ravissent dans l'œuvre d'Auber ! — Musicien plein d'adresse, et dont les expédients d'imagination suppléent une éducation qui fut un peu négligée, le compositeur mort pèche par le style, et — c'est à peine si j'ose le dire — par l'absence de l'individualité. Être *soi* en musique et ne rien créer dans la forme, ce n'est point être individuel. Il faut un peu chercher Boïeldieu à travers Monsigny, Dalayrac, Grétry; et s'il vous arrive de feuilleter les partitions de sa jeunesse, vous êtes tenté de vous écrier : « C'est Cimarosa qui fait des fautes d'orthographe ! » Oui, mais avec son savoir réel au fond et recouvert de tant de fleurs à la surface, avec son style ciselé, qui atteste autant d'invention dans la forme que dans l'idée, Auber n'aurait pas écrit *Simple, innocente et joliette*, de *la Fête du Village voisin.*

S'il faut se prononcer entre tous deux, j'aime mieux Auber; mais je m'en veux parfois de ne pas lui préférer Boïeldieu : je m'en console en pensant que la postérité sera de mon avis.

Entre Hérold et Auber la comparaison n'est pas possible, ou du moins elle devient bien difficile : le ton, l'allure, les origines et l'originalité, rien ne place l'observateur sur un terrain commun aux deux artistes contemporains qu'il se propose d'étudier.

Le second a achevé son œuvre, ou peu s'en faut; on en connaît le prix, tandis que la mort a brusquement interrompu le labeur du premier. Après ce troisième acte du *Pré aux Clercs* — la transfiguration de son style — le musicien me fait l'effet d'un homme arrêté au faîte d'un escalier gigantesque. L'escalier devait se relier à un palais au moyen d'un pont qui s'est écroulé. Je mesure bien de l'œil la hauteur où cet homme est parvenu; mais je constate en même temps qu'il a dû s'arrêter là, fauché en pleine gloire. Voilà en deux mots l'histoire d'Hérold. Ses dernières compositions l'ont élevé très-haut; mais son existence qui se brise, c'est le pont qui s'écroule, et sa réputation demeure en équilibre, pour nous, — au delà du talent, dont il venait de franchir la dernière limite, — sur

le seuil du génie, dont la mort l'a empêché de prendre entière possession. Il vaut moins que son rival et il vaut davantage. Du haut de son œuvre interrompu, il domine M. Auber; mais celui-ci continue à marcher. Sans chercher les régions les plus élevées de l'art, il va plus loin. Après que Paris eut fait de magnifiques funérailles au chantre du *Pré aux Clercs*, l'auteur de *Fra Diavolo* se crée, avec *le Domino noir*, une seconde manière, et, produisant toujours, il a écrit quinze partitions, peut-être davantage (nous les compterons plus tard), dont huit ou dix sont l'honneur et la fortune du répertoire de l'Opéra-Comique.

Ces deux hommes, que rien ne rapproche, bien qu'ils soient contemporains et qu'ils aient lutté et triomphé à la même heure, ont eu la même bonne fortune, celle de rencontrer sur leur chemin Rossini : ils lui doivent tous deux la complète transformation de leur talent, et c'est dans le rayonnement de son génie qu'ils devaient trouver la voie de leur personnalité et de leur originalité d'artistes. Pour achever ma comparaison, ce sont deux *mondes*, qui, décrivant une immense ellipse dans le ciel de l'art, ne sont pas faits pour se rencontrer, bien qu'ils aient reçu d'un soleil commun la lumière, le mouvement et la vie.

On ne risque rien de les admirer tous deux à leur place : sur ce terrain on se rencontre d'ailleurs en très-bonne société. « Quel homme! quel génie! » me disait, dans un entr'acte de *Zampa,* l'auteur du *Trovatore* et de *Rigoletto.* « C'est votre plus grand compositeur ! » Et l'on sait le mot de Rossini sur le compositeur de *la Muette*. (Je m'excuse de le citer, car ce n'est plus guère qu'une redite. Mais c'est un mot qui consacre un homme, et à ce titre, il doit trouver place dans l'étude que je me suis engagé à écrire.)

— Auber fait de la petite musique, disait Rossini, d'accord; mais il l'écrit en grand musicien.

II

L'APPRENTI COMMERÇANT. — LE MUSICIEN AMATEUR. — LES SALONS. — LES THÉÂTRES DE SOCIÉTÉ. — JULIE. — DÉBUT CHEZ LE PRINCE DE CHIMAY. — CHERUBINI. — LE SÉJOUR MILITAIRE. — LES PROMENADES DU COMPOSITEUR.

Au commencement du premier Empire, M. Auber était un oisif aimable, que des succès d'amateur avaient lancé dans le plus grand monde. Des talents, de l'esprit, de la figure et une belle fortune — en expectative — en firent de bonne heure un homme qu'on recherchait et une sorte de personnage. Les femmes à la mode chantèrent les romances du « petit » Auber; — et il en composa qui obtinrent un succès de vogue. Il avait appris la musique en se jouant, servi par un instinct naturel bien mieux que par une application soutenue. Ses parents, qui le destinaient au commerce, furent en cela d'accord avec sa paresse naturelle. On a conservé le nom de son professeur de piano, Ladurner; mais il eut un maître beaucoup plus illustre, dont aucun biographe — pas même M. Fétis — ne fait mention, et qui se chargea de lui *apprendre ses notes* : c'est un ami de son père, le célèbre chanteur Martin, la gloire, la fortune de Feydeau. Entre la répétition du matin et le

succès du soir, Martin faisait répéter au marmot *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*. — Mais je vous arrête là, monsieur le biographe ; vous aurez beau aller et revenir sur vos pas, vous n'éviterez point la salle de l'état civil. Que ne preniez-vous d'abord de ce côté, afin de nous faire faire connaissance avec votre héros ? Tous les dictionnaires historiques, quelque haut perchés qu'ils soient sur le beau style, se soumettent à la formule banale : *Un tel* est né tel jour, dans telle ville ; d'autres écrivent *Pierre*, mais il se nomme *Paul*. Un peu plus tôt, un peu plus tard, il vous faudra traverser ce *pont-aux-ânes* de la biographie. Que ne vous décidez-vous tout de suite ? Je vous assure que vous ne parviendrez point à passer à la nage cette rivière du lieu commun. — Vous croyez ? — J'en réponds. — Il fallait donc me prévenir dès le premier chapitre ; ce serait aujourd'hui chose faite, et je ne serais pas obligé d'aller débarbouiller mon grand homme dans ses langes, et le prendre à son baptême.

Daniel-François-Esprit Auber est né à Caen, non pas le 29 janvier 1784, ainsi que l'écrivent tous ses biographes, à l'exception d'un seul, mais le 29 janvier 1782. Il est entré par conséquent dans sa quatre-vingt-deuxième année. M. Fétis, avec lequel je me suis rencontré, a rectifié cette date sur l'indication de M. Auber le père, qui la lui donna exactement en 1810, époque où le créateur de *la Revue Musicale* commençait à réunir des matériaux pour son grand dictionnaire. Mon auteur est plus digne de foi encore ; c'est l'illustre compositeur lui-même : « J'ai quatre-vingt-un ans ! » me disait-il avec un gros soupir dans le passage de l'Opéra, quelques minutes avant la reprise de *la Muette de Portici*. — « Je n'en crois » rien, lui répondis-je ; vous êtes plus jeune que *la Circassienne*, » et, dans six mois, vous aurez juste l'âge de *la Fiancée du Roi de* » *Garbe*. »

Le père de M. Auber était marchand d'estampes à Paris ; il ne rêvait pas d'autre ambition pour son fils, et il le plaça à Londres dans une maison de commerce. Sous l'influence combinée des chiffres et du brouillard, l'apprenti commerçant s'ennuya si fort et

se dégoûta si bien des affaires, qu'on lui permit de quitter l'Angleterre. Son père était riche, ou passait pour l'être ; on lui acheta un cheval et un piano, et on le laissa vivre, sans le contraindre, de la vie agréable et désœuvrée des fils de famille. Il composa des romances, il les accompagna, et fort bien, dans les salons à la mode. Il se lia avec les artistes. Le violoncelliste Lamarre, son ami, dont il écrivit les *concertos,* lui dut en grande partie sa réputation. Le secret de cette collaboration *à un seul*, ignoré du public, était connu des musiciens, qui commencèrent à répandre le nom de M. Auber. Un trio pour piano, violon et violoncelle, qu'il publia vers la même époque, et un concerto de violon, exécuté au Conservatoire par M. Mazas avec le plus grand succès, firent sortir de la foule des amateurs le compositeur-dandy. Il ne tenait qu'à lui de devenir bientôt célèbre. Je crois qu'il s'accommodait bien mieux en ce temps-là d'être heureux !

Ce n'est pas qu'un grain d'ambition ne se mêlât à ses faciles succès : il rêva de renforcer le piano par un peu d'orchestre, et de monter du salon sur un théâtre... de société. Il écrivit, à cet effet, de la musique toute neuve sur un vieux poëme, et fit jouer sa nouvelle *Julie* par des amateurs. Les voix étaient accompagnées par deux violons, deux altos, un violoncelle et une contrebasse. La musique en fut trouvée charmante. Les plus *forts* exécutants proposèrent, tout d'une voix, d'emporter le compositeur en triomphe et à bras jusqu'à Feydeau. M. Auber, qui n'a jamais eu de goût pour le tumulte de la gloire, n'ayant rien fait jusque-là, pouvait se dispenser d'être modeste, comme tant d'autres; mais il jugea prudent de s'esquiver, et la proposition n'eut pas de suite.

Julie eut bientôt un frère, un opéra avec orchestre complet, celui-là ; il fut composé pour le théâtre, et joué à la campagne de M. de Caraman, prince de Chimay. Les exécutants étaient le prince, la princesse, et Mme Pauline Duchambge. Mme Pauline Duchambge, après avoir chanté fort agréablement la musique des autres, devait, quelque trente ans plus tard, écrire de petites compositions

qui eurent leur jour de vogue : demandez à quelques troubadours en cheveux blancs des nouvelles du *Bouquet de Bal* et du *Rêve du jeune Mousse;* ils vous répondront avec un gros soupir.

M. Auber eut l'esprit de s'apercevoir à temps que les succès de salon sont bien près d'être des succès de coterie, et que, sous des dehors élégants, les amoureux de sa gloire naissante, pour employer le mot spirituel de Musset, « n'étaient peut-être, au fond, que des *confiseurs déguisés.* » Il se sentait empoisonné à petites doses répétées avec les bonbons de leurs fades louanges. Il avait de l'imagination, des idées et peu de savoir. Il prit un parti héroïque, et, à l'âge où l'on n'étudie pas volontiers, il entra à l'école de Cherubini. Il en sortit avec une messe à quatre voix qui est restée manuscrite, et dont le public ne connaît que l'*Agnus Dei*, devenu la prière du mariage, au premier acte de *la Muette.*

Nous touchons à une date qui commence à compter dans la longue carrière de M. Auber; c'est celle du 27 février 1813, jour de la première représentation, à Feydeau, du *Séjour militaire.* Le compositeur va nous dire, avec le cardinal de Retz : « Je n'ai » été jusqu'ici que dans le parterre ou, tout au plus, dans l'or- » chestre, à jouer et à badiner avec les violons. A présent, je vais » monter sur le théâtre, où vous verrez des scènes un peu moins » indignes de votre attention. »

Le Séjour militaire était une pièce de carnaval ; d'aimables étourdis, des officiers d'opéra comique s'y déguisaient en femmes. Le jour où cette plaisanterie *piquante* de M. Bouilly était représentée, on lisait dans *le Moniteur :* « Quarante cantons de l'Empire » offrent à Sa Majesté 107 cavaliers montés et équipés. » Vous voyez que le colonel *Doricour* et le capitaine *Saint-Eugène* prenaient assez mal leur temps pour se divertir et se cacher sous des jupes. Le public de Feydeau, qui ne voyait pas matière à rire dans le cri d'alarme du *Moniteur,* mit les officiers aux arrêts, et fit grâce seulement au compositeur débutant. Voici en quels termes le feuilletoniste Martainville juge la partition :

« Il y a un grand mérite dans la composition de M. *Aubert* : point de bruit, point de recherche, un chant soutenu, des motifs charmants, de l'esprit scénique et *une sagesse inconcevable pour son âge;* la folie, en cette affaire, pour achever d'honorer le carnaval, s'était retirée dans la tête du vieil artiste (M. Bouilly), la raison dans celle du nouveau. »

« Une sagesse inconcevable ! » cette vertu pouvait avoir été, en effet, le défaut capital de la partition du *Séjour militaire*. Le nom du jeune musicien, jeté au public pour la première fois, ne fut ni ramassé ni retenu. De 1813 à 1819 M. Auber garda le silence.

— Qu'avez-vous fait pendant ces six années? disais-je un jour à l'illustre maître.

— J'ai fait des visites aux auteurs en crédit, et même à ceux qui ne l'étaient point, toujours mieux accueilli des premiers que des seconds.

— Chaque jour?

— Chaque jour.

— Et vous me parlez de cela sans amertume?

— Je vous en parle avec plaisir. C'était le bon temps. Ah! si j'étais plus jeune, comme j'irais *faire la cour* à monsieur Victorien Sardou!

III

LE NOVICIAT DE LA GLOIRE. — UN ENTRE-SOL. — DE PARIS A PASSY. — SIX ANS DE PROMENADE FORCÉE. — LE TESTAMENT ET LES BILLETS DOUX. — TERRIBLE RÉACTION. — LA REVANCHE. — LA BERGÈRE CHATELAINE. — LA CRITIQUE MUSICALE EN 1820. — EMMA. — M. CASTIL-BLAZE. — OU L'ON QUITTE M. PLANARD. — OU L'ON VOIT POINDRE M. SCRIBE. — CRAYONS D'ARTISTES. — Mme RIGAULT. — Mme BOULANGER.

Les épreuves allaient se succéder pour le musicien ; avec le pain amer de la gloire, il devait manger le pain sec de la vie. Son père mourut, laissant une veuve et deux fils, absolument sans fortune. On l'avait cru riche ; il ne l'était point ou il ne l'était plus. On raconte à ce sujet (mais on comprend que sur ce détail intéressant et délicat il ne fallait pas songer à se renseigner auprès de l'illustre compositeur), on raconte, dis-je, que les créanciers du marchand d'estampes ayant pris possession de l'hôtel habité par la famille Auber, le futur grand artiste obtint à grand'peine d'habiter une espèce de cage pratiquée dans l'escalier et voisine de la loge du concierge. J'avoue qu'il me plaît de voir d'ici, avec les yeux de l'imagination, dans cet *entre-sol* étroit, où l'air et la lumière ne jouent point, le sybarite musical par excellence, l'homme de toutes les élégances et de tous les raffinements de l'harmonie et de la mélodie. De grâce, mon cher monsieur Auber, ne me donnez point congé de cet *entre-sol* au pla-

fond surbaissé, qui n'a su empêcher votre talent de grandir et votre génie d'ouvrir ses ailes! Et si, à cette date déjà bien loin de nous, j'ai pu ramasser un conte absurde et... touchant, laissez-moi y ajouter foi comme à une histoire vraie!

Le musicien ne quittait guère son entre-sol que pour se rendre pédestrement de Paris à Passy, chez M. Planard, où il trouvait une hospitalité souriante, une société composée d'artistes, d'écrivains et de gens du monde, un salon et un piano, — c'est-à-dire des causeurs et des auditeurs. Avec cette réserve pleine de tact et cette modestie devenue plus ombrageuse encore avec les années et la gloire, M. Auber, assis au clavecin, y accompagnait la musique..... des autres. Sans doute, il espérait qu'un jour, sur le pupitre en face de lui, la main du maître de la maison finirait par placer un poëme d'opéra comique, et, en attendant cette surprise de son hôte, auteur en crédit et tout-puissant à Feydeau, il improvisait la musique — avant les paroles. Quand vinrent plus tard le succès et les collaborateurs, le pli était pris et il garda sa manière de composer.

Vent ou pluie, chaleur torride ou bise glaciale, M. Auber allait donc chaque jour à la rencontre du poëme de M. Planard ; mais il revenait du rendez-vous comme il y était allé, seul. Cette volonté, cette persistance, qui savait cacher un âpre désir sous les dehors de la plus exquise politesse, finit par gagner à la cause du musicien un avocat tout-puissant sur le cœur du propriétaire de Passy: — « Donne donc un poëme à ce pauvre monsieur Auber, disait Mme Planard à son mari ; il est si bien élevé et il accompagne si bien ! » — La conversion de M. Planard fut longue et difficile. Le succès « d'estime » de son premier opéra pesait encore sur le compositeur ; les six années de surveillance auxquelles il avait été soumis n'avaient point fait oublier l'impitoyable laconisme de Geoffroy, écrivant dans les *Débats* le lendemain du *Séjour Militaire :* « La musique est d'un jeune homme. » C'était sec comme un coup de hache ; c'était la mort sans phrases. Et puis, le poëte d'*Emma*, ayant foi à un proverbe des plus malhonnêtes, se disait peut-être, au moment de se

donner un collaborateur : « Auber a bien trop d'esprit pour être un bon musicien ! »

La chance du compositeur allait triompher à la longue des scrupules du poëte, et en triompher si bien, qu'au lieu d'un livret d'opéra, l'hôte aimable de Passy en confia deux à son jeune solliciteur : *le Testament et les Billets doux*, un acte ; *la Bergère Châtelaine*, trois actes. Le premier de ces dons était au moins inutile, et porta malheur au donateur aussi bien qu'au donataire. *Les Billets doux* n'allèrent point à leur adresse, et ce fut un *Testament in articulo mortis* (plaisanterie du temps). Le *Journal des Débats* se borna a dire dans un fait-Paris dédaigneux que « M. *Aubert* ne paraissait pas encore assez familiarisé avec les effets de la scène ; » et le *Journal de Paris* trouva « peu de verve dans la musique. » Tel fut le sort de cette seconde bataille donnée et perdue le 18 septembre 1819.

Avec la chute du *Testament et les Billets doux*, M. Auber paya en un seul jour les arrérages de ses succès d'amateur. Ce qui l'avait porté au théâtre devint l'acte d'accusation dressé contre lui. — Voilà donc, firent les uns, ce phénix des salons déplumé ! — Il faut toujours se défier, dirent les autres, de ces grandes renommées nées derrière un éventail et grandies entre une valse et une déclaration ! —La réaction alla si loin, qu'elle amena une défection sur laquelle le compositeur n'avait pas dû compter, celle de son collaborateur. « Et dire, s'écria M. Planard, à l'issue de la représentation, que je lui ai confié trois actes ! » On n'espérait plus de revanche : elle fut éclatante.

Cinq mois après ce Waterloo, le musicien vit monter, dans le ciel de sa jeune renommée, son soleil d'Austerlitz. Comme Philippe II, M. Auber allait pouvoir dire avec orgueil que ce soleil-là ne se coucherait pas dans ses États. A dater de *la Bergère Châtelaine*, représentée le 27 janvier 1820, un véritable compositeur était né à l'Opéra-Comique, celui qui devait rajeunir le genre et enrichir le théâtre ; et depuis quarante-trois ans, cet infatigable ouvrier de l'art ne s'est point reposé encore. Il en serait certes bien fâché, et nous le serions

plus que lui. Rossini a cessé d'écrire pour le public à trente-sept ans. Auber en avait trente-huit lorsqu'il fit applaudir, par un parterre français, le premier ouvrage qui compte dans un répertoire où les productions charmantes alterneront avec les chefs-d'œuvre, où les chefs-d'œuvre seront des productions charmantes.

Ce fut un succès rapidement populaire, bien qu'en prenant possession de notre seconde scène de musique, M. Auber eût commencé par en élargir le cadre et y substituer les *finales* développés aux maigres *ariettes* de nos pères. Sans vouloir précisément remonter le courant, ni marchander ses éloges, la presse fit ses réserves en constatant l'éclatante réussite de *la Bergère Châtelaine*. Cet excellent M. Duvicquet se plaignit doucement aux *Débats* que le compositeur eût « sacrifié à la mode » et écrit « tout à fait dans le goût de l'Opera-Buffa. » Il dénonçait même avec une pointe d'aigreur des « finales bruyants; » mais il fit grâce à la partition en faveur d'un *tic-tac* de moulin assez bien imité. Au moulin, le critique des *Débats* avait retrouvé ses oreilles. En ce temps-là, les gens de lettres, juges aussi aigres qu'intègres des infortunés musiciens, n'aimaient la musique guère plus que les littérateurs d'aujourd'hui; mais ils avaient — ce que ceux-ci n'ont pas — des airs cassants et pédantesques les plus bouffons du monde en parlant d'un art où ils ne voyaient goutte. Ils s'étaient façonné à Feydeau des dieux en tout parallèles à leurs dieux littéraires, et les faisaient descendre à tout propos de leur nuage pour foudroyer les musiciens novateurs. Ils avaient baptisé Grétry « le Molière de la musique; » Monsigny en était le « tendre » Racine. Gluck devenait dans cet Olympe un Corneille, mais un Corneille juché trop haut pour leur petite poétique, et auquel ils trouvaient trop de galimatias. Le « naïf » Dezaide, l'auteur de *Blaise et Babet*, était bien mieux leur affaire, et selon leur cœur et selon « la nature. » Mais rien n'égalait leur enthousiasme lorsqu'on venait à prononcer devant eux le nom du musicien des *Chasseurs et la Laitière*. Ils se mettaient sur-le-champ à fredonner en Louis XV du feuilleton : « Cher pot au lait! cher pot au

lait! » et « Je suis percé jusques-aux-os. » — « Voilà de la musique! » disaient-ils en essuyant une ride où ils appelaient en vain une larme.

Enfin, Malherbe vint et signa de ses trois X audacieux et tapageurs la chronique musicale du *Journal des Débats*. Nous allons le trouver, la lance au poing, au deuxième grand succès d'Auber, à *Emma*, représentée, le 7 juillet 1821, dix-huit mois après *la Bergère Châtelaine*.

« M. Auber a tenu ce qu'avait promis le compositeur de *la Bergère Châtelaine*, écrit Castil-Blaze. La manière de ce musicien est celle de la bonne, de la grande école de musique. Un chant spirituel et dramatique, soutenu par une excellente harmonie, un orchestre riche d'effets, voilà ce qu'on rencontre dans la plupart des morceaux de l'opéra d'*Emma*. »

Le savant critique, pour avoir salué l'aurore d'un maître, fut repris et tancé, et par les *gallicans* et par les *ultramontains* en musique, et voici en quels termes il se justifie ironiquement auprès des uns et des autres :

« Accordez-vous, messieurs, en musique surtout... Je reçois des réclamations contre l'éloge que j'ai fait de l'opéra d'*Emma*. Que dis-je? Les *dilettanti*, admirateurs exclusifs de la musique ultramontaine, ont crié au scandale de ce que j'ai dit que l'on commençait à chanter à Feydeau. L'un me reproche de me montrer partisan fanatique des étrangers; l'autre de me laisser emporter par mon zèle patriotique. Accordez-vous, messieurs... L'opéra d'*Emma* est une production très-remarquable. Le *sextuor* en est conduit avec un art infini; le petit air en valse est délicieux; voilà à peu près ce que j'ai dit sur l'ouvrage de M. Auber. Les applaudissements donnés par les connaisseurs aux morceaux que j'ai signalés, la vogue extraordinaire dont jouit le petit air chanté par Mme Boulanger, me justifient assez. Je crois devoir ajouter encore que le trio du troisième acte est l'un des meilleurs que le répertoire puisse offrir en ce genre... Oui, messieurs, on commence à chanter à Feydeau! »

Jusque-là, le compositeur a écrit sans subir l'influence du météore musical qui incendiait l'Europe après avoir mis le feu en

Italie. Il n'y a pas une seule formule *rossinienne* dans *la Bergère* et dans *Emma*. Le musicien est « lui-même », et, — contradiction apparente, — avec des idées jeunes, du goût et du savoir, il n'est pas encore original. Il lui faudra passer par l'imitation de l'auteur du *Barbier* pour y trouver sa propre individualité. Citez-moi donc le grand artiste, le grand peintre, le grand écrivain qui n'ait pas commencé par l'imitation? Ne suivez-vous pas le courant d'Haydn à la source de Mozart? et, lorsque ce ruisseau sera devenu fleuve à son tour, ne continuera-t-il pas de baigner l'Italie de Sarti, sans cesser, pour cela, de réfléchir les cieux allemands? Rossini n'a-t-il point pour collaborateur Cimarosa dans ses premiers opéras bouffons, et serait-il aujourd'hui le Rossini de *Guillaume Tell*, s'il n'avait passé par l'admiration et l'étude profonde d'Haydn et de Mozart?

Avec *Emma* finit la collaboration d'Auber et de M. de Planard. On a voulu faire au musicien un grief de cette séparation après un éclatant succès. On a même fait entendre le gros mot d'ingratitude, que rien ne justifiait, puisque, en cessant d'être collaborateurs, le poëte et le musicien ne cessèrent point d'être amis. C'est le hasard qui forma la liaison d'Auber et de Scribe ; une lettre écrite par le second au premier, entre les succès de *la Bergère* et celui d'*Emma*, allait rapprocher ces deux hommes, qui restèrent toujours fidèles à leur vieille association et à leur vieille amitié. Scribe écrivit à Auber, qu'il n'avait jamais vu :

« Monsieur, voulez-vous me permettre de placer, dans un vau-
» deville que j'écris en ce moment pour le théâtre de Madame, votre
» ronde si jolie et si justement populaire de *la Bergère Châtelaine?*
» Je ne vous cacherai pas, monsieur, que je me suis engagé auprès
» de mon directeur à faire réussir ma pièce, et que j'ai compté
» pour cela sur votre charmante musique. »

A ce madrigal en prose, le musicien riposta par un autre madrigal :

« Ma ronde est peu de chose, monsieur, et votre esprit peut se

» passer de mon faible secours. Mais si, avec la permission que
» vous me demandez, et dont vous n'avez nul besoin, je pouvais
» vous prêter la jolie voix et le joli visage de Mme Boulanger, je crois
» que nous ferions tous les deux une bonne affaire. »

Voilà le point de départ d'une collaboration qui allait durer près de quarante ans et enrichir deux scènes et deux répertoires. Ce fut un mariage admirablement assorti et toujours heureux. Le poëte donna bien force coups de canif au contrat; mais le musicien ne fut jamais surpris en flagrant délit de *conversation criminelle* avec un autre *parolier*.

Emma et *la Bergère Châtelaine* eurent pour interprètes une cantatrice et une comédienne en grande faveur auprès du dilettantisme bourgeois de Feydeau : Mme Rigault et Mme Boulanger. Je voudrais les associer aux premiers succès d'Auber; comment faire? Je ne les ai point entendues. Mais à défaut de l'original, on peut peindre d'après une bonne copie. Essayons. Je prends la plume et la laisse courir sur le papier, en prêtant l'oreille aux souvenirs d'un contemporain et d'un admirateur de ces deux illustrations vocales de l'Opéra-Comique sous la Restauration.

Mme Rigault était une petite blonde, jouant avec de petites mines et chantant avec une petite voix — blonde aussi. Les habitués de Feydeau disaient, dans la langue du feuilleton d'alors, qu'elle vocalisait *comme un rossignol*, et jouait la comédie comme une jeune pensionnaire. Ne pas jouer la comédie, c'était une mauvaise note en ce temps-là. L'actrice devait au moins égaler la chanteuse, sinon la surpasser. Il fallait qu'il y eût bien des grâces dans le chant de Mme Rigault pour faire oublier les glaces de son jeu; car, en dépit de l'exiguïté de sa taille et de sa voix, ce fut, de 1820 à 1825, la véritable prima donna de l'Opéra-Comique. Elle chantait purement, correctement, froidement. Ses « bonnes camarades » disaient souvent en parlant d'elle : « Mme Rigault est une cantatrice vraiment *unique*, car c'est
» la seule dont les fusées vocales pourraient, sans aucun danger
» pour l'auditeur, être tirées dans une poudrière. » Mme Rigault

mit le sceau à sa réputation avec les rôles d'Adèle, du *Concert à la Cour*, et de Miss Anna, de *la Dame Blanche*.

Mme Boulanger avait dans le jeu et dans le chant tout ce que laissait un peut trop à désirer sa rivale : la verve, l'enjouement, l'esprit. Bien que douée d'une voix délicieuse, la cantatrice le cédait chez elle à la comédienne, et la femme l'emportait sur l'artiste. Les yeux de Mme Boulanger étaient beaux et caressants, son sourire avait une grâce conquérante. Sourire et regard éclairaient encore cette physionomie, à la fois spirituelle et bonne, alors que la jeunesse était partie et que la beauté l'avait suivie à regret, et de loin. Ne calomnions pas toutefois la jeunesse de Mme Boulanger; elle prolongea le printemps de la femme jusqu'au milieu des neiges de l'hiver. Avec tant de qualités, la séduisante *Dugazon* avait un tout petit défaut : sa voix était flexible, étendue, bien timbrée; mais — où n'y a-t-il pas un *mais?* — il arrivait à cette voix de se brouiller parfois avec l'intonation; et comme intonation et voix étaient aussi entêtées l'une que l'autre, le rapatriement devenait alors difficile : c'était un discord qui durait toute la soirée.

Mme Boulanger chantait surtout d'une façon spirituelle; elle lançait la note comme certains causeurs aimables lancent le mot. Elle donnait un tour extrêmement piquant aux rondes d'*Emma* et de *la Bergère Châtelaine*, aux duos du *Maçon* et de *Fiorella*, à celui de la peur, dans *la Dame Blanche*, aux couplets de *Marie : Je tiens le mystère!* Ses débuts à Feydeau, à sa sortie du Conservatoire, avaient été très-brillants. Le public rappela Colombine du *Tableau parlant*. Elle reparut, conduite par Elleviou, qui avait consenti à jouer Pierrot auprès d'elle. Le *rappel* n'était pas, en ce temps-là, ce qu'il est devenu aujourd'hui, — de la même monnaie de claqueurs. On ne rappelait ni Elleviou, ni Martin, ni Talma. Cet usage, qui nous vient d'Italie, date, pour les artistes de Feydeau, des débuts heureux de Mme Boulanger.

L'usage passa rapidement des acteurs aux compositeurs. Il faut dire, à la louange de M. Auber, que lorsque tant de confrères illus-

tres lui en donnaient l'exemple, il a toujours résisté; il n'a jamais trempé dans ces charlataneries du succès, ni consenti à livrer sa personne à ceux qui applaudissaient ses ouvrages. Aux deux soirées de *la Circassienne* et de la reprise de *la Muette,* il s'est dérobé, avec une modestie pleine de fierté et de bon goût, à l'ovation que les spectateurs, par deux fois, voulurent décerner à ses quarante ans de succès.

IV

LEICESTER. — LA NEIGE. — ROSSINI A PARIS. — UNE SCÈNE AJOUTÉE AU BARBIER. — UN DINER CHEZ CARAFFA. — ROSSINI CHANTEUR. — LÉOCADIE. — LE CONCERT A LA COUR. — LE MAÇON. — UNE HISTOIRE DE BOURREAU. — LA GRANDE ET LA PETITE CRITIQUE. — PONCHARD. — SES COMMENCEMENTS. — SON PORTRAIT.

Leicester fut le premier ouvrage dû à l'association de ces deux noms désormais inséparables : Scribe et Auber. Ce fut aussi le début, sur une scène musicale, de l'auteur de cette foule d'élégants proverbes à couplets qui allaient être toute la comédie de la Restauration. On sait que le sujet de *Leicester* est tiré du roman du *Château de Kenilworth*, et que MM. Scribe et Mélesville n'ont que très-peu modifié la fable de sir Walter Scott. Cet opéra, aux allures héroïques et un peu en dehors des mœurs musicales de Feydeau à cette époque (le 25 janvier 1823), avait pour interprètes le dessus du panier du théâtre, à l'exception de Martin. La pièce réussit ; elle réussit même beaucoup, mais elle n'est point restée au répertoire, et il ne fut jamais question de la reprendre. Malgré les proportions de l'œuvre et le luxe fort remarqué en ce temps-là de sa mise en scène, *Leicester* n'était qu'un ballon d'essai : « J'ai » sur le métier un poëme qui nous conviendra mieux à tous les

» deux, fit Scribe à Auber. Je l'avais proposé à Boïeldieu ; il l'a-
» vait accepté ; il le trouvait même très-intéressant et d'une coupe
» musicale très-heureuse ; mais, toute réflexion faite, il me l'a
» rendu. Il n'y a pas de rôle pour Martin dans ma pièce. Comme
» les cinq ouvrages qu'il a donnés depuis son retour de Russie
» (*Jean de Paris, le Nouveau Seigneur, la Fête du Village voisin,*
» *le Chaperon* et *les Voitures versées*) avaient Martin pour prin-
» cipal interprète, il n'ose sans lui tenter la fortune. Il croit à son
» chanteur comme un joueur croit à son fétiche. »

Scribe disait vrai. Boïeldieu travaillait alors aux *Deux Nuits*. Martin devait y créer le rôle d'Hector ; mais il arriva, dans le courant de cette même année 1823, que le vieux chanteur prit sa retraite. Darboville, son coadjuteur et son successeur désigné, perdit la voix sur ces entrefaites. Les *Frontin* n'ayant plus de représentants à l'Opéra-Comique, *les Deux Nuits* se virent « ajournées, » et, deux ans plus tard, le musicien, fort chagriné de ces contretemps, remportait son plus grand triomphe et composait son chef-d'œuvre, *la Dame Blanche,* — sans le concours de Martin.

La partition qu'Auber écrivit, au refus de Boïeldieu, c'était *la Neige*. Elle fut jouée dans la même année que *Leicester*, le 8 octobre 1823, et obtint un succès de vogue. Les couplets : *Il est plus dangereux de glisser sur le gazon que sur la glace*, eurent la gloire d'être écorchés par l'orgue de Barbarie et par le crincrin du bal champêtre, honneur qu'ils partagèrent, d'ailleurs, avec le *Di tanti palpiti* du maître à la mode. La critique loua beaucoup M. Scribe, et mesura avec plus de discrétion l'éloge à son collaborateur :

« On sent à tout instant, disent les *Débats* (le *grand Pan* de la critique en ce temps-là), on sent l'imitation du célèbre compositeur ; et ce désir d'imitation se reproduit si souvent dans le cours de l'ouvrage, que M. Auber *semble avouer son impuissance à créer*, à être lui-même, et se faire l'écolier d'un maître dont il approcherait davantage, *en essayant de se faire son rival.* »

Est-il possible de tourner une sottise en prose plus mal faite et plus prétentieuse? Mais je vous recommande le trait final, où le critique s'est surpassé :

« Si l'on en croit l'optimiste de Collin-d'Harleville :

L'hiver a ses beautés et la neige est superbe.

» *Superbe* n'est pas le mot propre pour *la neige* de MM. Scribe, Germain Delavigne et Auber; *mais cette neige est agréable.* Ce sera pour le théâtre Feydeau une excellente *provision d'hiver.* »

Je laisse de côté cette gentillesse littéraire de la neige *superbe* opposée à la neige *agréable;* mais expliquez-moi comment il pourrait y avoir grand succès et grande foule avec une pièce *qui ne dégèle point?* car l'expression : « une provision de neige pour l'hiver, » veut dire cela ou ne veut rien dire du tout. Infortunés compositeurs, voilà par qui vous étiez jugés! Que dis-je? voilà par qui vous l'êtes encore!

L'imitation du style de Rossini, que l'on reprend dans la partition du musicien de *la Neige,* était dans l'air à cette date; et à moins de se placer sous une cloche pneumatique et de faire jouer ses poumons dans le vide, l'artiste n'était pas plus libre que la foule de respirer ailleurs que dans cette atmosphère d'enthousiasme. Dire à Auber ou à Hérold : Pourquoi imitez-vous l'auteur du *Barbier?* C'est comme si l'on eût fait cette question saugrenue : Pourquoi l'homme respire-t-il dans l'air et le poisson dans l'eau? Rossini venait d'arriver à Paris. Il y était l'objet de la curiosité la plus empressée et la plus sympathique. Tout y célébrait ses louanges, tout y servait sa renommée, jusqu'aux lazzis des petits journaux qui avaient fait de la musique française un article de la Charte. On l'y fêtait comme un souverain, on redisait ses bons mots, on signalait ses promenades, on multipliait à l'étalage des marchands d'estampes les lithographies qui avaient la prétention de lui ressembler; on ne lui laissait point, comme aux têtes couronnées en voyage, le privilége de l'incognito; témoin l'anecdote suivante : Le

jour de son arrivée, il avait cru pouvoir impunément plonger sa célébrité au fond d'une baignoire du Théâtre-Italien, où l'on donnait son *Barbier de Séville*. Peine inutile! modestie perdue! C'était vouloir enfermer le soleil dans un chapeau. On était à la scène de la leçon, et Garcia, qui faisait le comte Almaviva, demanda à Mme Fodor, qui jouait Rosine, ce qu'elle voulait chanter. La cantatrice répondit, en plaçant sur le pupitre du piano, la cavatine de *Tancredi*, ce populaire *Di tanti palpiti*, dont elle avait fait, au dire de Stendhal, une très-agréable contredanse.

« *Bravissima, signorina!* fit Garcia en rapprochant les mains pour applaudir. *Questa musica è d' un giovinettò d' un' grand' genio.* » (Cette musique est l'œuvre d'un jeune homme d'un beau génie.) Et le chanteur dirigea son regard vers la discrète baignoire. La pantomime fut comprise; les spectateurs, comme soulevés par un choc électrique, répondirent à l'allusion du comédien par un *hurrah* en l'honneur de Rossini, à faire crouler la salle. La représentation fut un moment interrompue, et, pour la première fois, Mme Fodor chanta le *Di tanti palpiti* au milieu de l'inattention générale et au bruit des conversations particulières.

M. Auber m'a conté qu'il vit Rossini pour la première fois à un dîner donné par Caraffa en l'honneur de son illustre compatriote. En se levant de table, le maître, à la prière de son amphitryon, s'assit au piano et chanta la cavatine de Figaro : *Largo al' fattotum della cità.* « Je n'oublierai jamais, me disait M. Auber, l'effet » produit par cette exécution foudroyante. Rossini avait une fort » belle voix de baryton, et il chantait sa musique avec un esprit et » une verve dont n'approchèrent, dans ce rôle, ni Pellegrini, ni » Galli, ni Lablache. Quant à son art d'accompagner, il était mer- » veilleux; ce n'était point sur un clavier, mais sur un orchestre, » que semblaient galoper les mains vertigineuses du pianiste. Quand » il eut fini, je regardai machinalement les touches d'ivoire; il me » semblait les *voir fumer!* En rentrant chez moi, j'avais grande » envie de jeter mes partitions au feu : « Cela les réchauffera peut-

» être, me disais-je avec découragement. Et puis à quoi bon faire
» de la musique, quand on n'en sait pas faire comme Rossini? »

Faire de la musique comme Rossini, voilà ce qui pour les musiciens bons seulement à marcher en troupeau devenait alors une nécessité de succès certain, quoique éphémère. Pour une nature d'élite, aussi bien douée que celle d'Auber, ce fut une gymnastique salutaire et fortifiante. Les formules rossiniennes devaient donner à son style cette incomparable légèreté, ce feu, cette grâce dans la mélodie, cette souplesse dans l'harmonie, qui constituent ce qu'on a appelé justement « sa manière, » et qui manque aux inspirations correctes d'*Emma* et de *la Bergère Châtelaine*. Les faibles, en passant par l'imitation, deviennent perroquets ou singes; les forts, artistes complets et mûrs. Au reste, s'il doit à Rossini d'avoir été mis sur la voie de sa véritable originalité en musique, Auber n'est point un débiteur ingrat. Il *boit* aujourd'hui *dans son verre*, mais il n'oublie jamais de trinquer à l'homme qui est resté pour lui le maître des maîtres, l'*alpha* et l'*omega* de l'art, et qui lui a versé les premières inspirations de la jeunesse : « Voyez-vous, me disait-il encore l'été dernier, Rossini, c'est le Napoléon de la musique. » Et les yeux de l'aimable vieillard s'allumaient et étincelaient sous ses paupières appesanties par l'âge.

A travers cet éclair d'un enthousiasme sincère, je me figurais Auber, non pas tel que l'a fait la satiété de la gloire, mais tel qu'il était sans doute au dîner de Caraffa, écoutant le *Largo al' fattotum della cità*, comme La Fontaine devait écouter le : *Que direz-vous, races futures?* de Malherbe, et se disant : « Je cherchais la musique : je l'ai trouvée! »

Le compositeur avait écrit deux ouvrages en 1823. Il était en veine; il en fit représenter deux autres l'année suivante : *le Concert à la Cour*, un acte, donné le 3 juin, et *Léocadie*, trois actes, jouée le 4 novembre 1824.

La partition de *Léocadie*, comme celle de *Leicester* et des *Chaperons blancs*, est à peu près lettre close pour les contemporains;

j'en connais des couplets très-jolis et très-spirituels dont le vaudeville s'est emparé, mais c'est tout. Le sujet appartenait au genre pathétique ; Scribe l'avait tiré d'une Nouvelle de Michel Cervantes. Les spectateurs firent un succès au drame, les connaisseurs à la musique. Le petit acte du *Concert à la Cour* est resté longtemps au répertoire ; vienne une cantatrice à la voix agile et brillante, et il rajeunira son succès qui date de près de quarante ans. Descendez du théâtre au café-concert, vous êtes à peu près certain d'y rencontrer une *Adèle* attaquant, avec ou sans voix, le fameux air du Carnaval : *Povera Signora a des migraines.*

Nous voici arrivés à cette date du 3 mai 1825. Saluez! une partition, que la popularité a prise et n'a jamais quittée, vient de naître : c'est *le Maçon*. L'histoire de ce maçon conduit, un bandeau sur les yeux, par des inconnus, amants fidèles et malheureux, est une anecdote empruntée par Scribe et imaginée par Bachaumont, à court de nouvelles pour ses feuilles. Quand je dis que Bachaumont imagina son historiette, je lui fais beaucoup trop d'honneur : il l'habilla à la mode française du dix-huitième siècle, après l'avoir prise, sans en indiquer la source, à un gazetier anglais. Voici la mystérieuse et terrible anecdote à laquelle les gais refrains d'Auber devaient donner l'immortalité :

Une nuit le bourreau de Strasbourg entend frapper à sa porte ; il ouvre. Trois hommes masqués, armés jusqu'aux dents, lui ordonnent de les suivre. Un carrosse attendait à la porte, les quatre personnages s'y placent silencieusement, et les chevaux partent au grand trot, après que les trois hommes masqués ont préalablement bandé les yeux au Sanson des bords du Rhin. Au bout de deux heures la voiture s'arrête ; on descend, on monte un escalier, on est arrivé. Le bandeau est dénoué, et le bourreau se trouve dans une grande salle tendue de noir. Au milieu est placé un billot, également recouvert d'un drap noir, et auprès du billot *tout ce qu'il faut pour s'en servir*. On introduit une femme jeune et belle, couverte, ainsi que ceux qui l'accompagnent, de longs vêtements de deuil. Un

homme d'un âge mûr, auquel tout le monde semble obéir, prend la jeune femme dans ses bras, la couvre de baisers et de larmes et la livre à l'exécuteur. Puis l'homme à la hache fut ramené chez lui avec les mêmes précautions mystérieuses qu'on avait prises pour l'en tirer.

Voilà l'historiette empruntée par Bachaumont au *Courrier de l'Europe*, et dont M. Scribe a introduit le mystérieux dans un cadre populaire. Je partage l'avis des spectateurs de Feydeau qui firent un grand succès au *Maçon*, dans la soirée du mardi, 3 mai,— j'aime mieux la musique de M. Auber. *Le Maçon* était chanté par Ponchard, Lafeuillade, Vizentini, Mmes Rigaut, Pradher et Boulanger.

On lisait dans le *Journal des Débats*, deux jours après cette grande bataille livrée et gagnée par le poëte et le musicien :

« La musique a paru généralement pâle et *dénuée de ce principe de vie et d'originalité* que M. Auber avait communiqué à sa charmante partition d'*Emma* (naturellement !) et auquel on dirait que depuis il a dit un irrévocable adieu... Pourtant, ajoute le consciencieux M. Duvicquet, le motif de la ronde du *bon ouvrier* est fort heureux ; l'air se retient facilement, et on le chantait en *chorus* dans les foyers et dans les corridors au moment de la sortie : *Voilà comme j'aime les airs d'opéra comique.* »

Brave et innocent critique ! Pourtant je lui préfère l'anonyme d'un petit journal, qui écrivait à la même date :

« M. Auber est *un homme usé, un compositeur fini.* Jamais, dans un » opéra, on n'entassa plus de redites, plus de réminiscences, plus de lieux » communs. Voilà un *maçon* qui n'aura pas *construit* un chef-d'œuvre, et » le théâtre fera sagement de revenir au *maçon* Sedaine.....»

Deux traits décochés contre l'opéra nouveau, et dans une seule phrase ! Je vous demande si les abonnés de l'aimable forban durent se frotter les mains en lisant leur journal.

Ponchard, dans *le Maçon*, obtint un grand succès; le rôle était long, contrasté; il fallait s'y montrer acteur et chanteur; être gai,

être dramatique, car le « bon ouvrier » Roger est le pivot de l'action. Le comédien, un peu gauche jusque-là, eut de la grâce et de la verve. Il n'a joué par la suite que deux rôles plus écrasants que celui-là : Georges Brown et Masaniello.

Ponchard avait débuté le 16 juillet 1812, dans *l'Ami de la Maison* et *le Tableau parlant*. C'était sous le règne d'Elleviou. A cette date et sous ce chef d'emploi, un ténor devait être un *amoureux* et même un *gaillard* : or, Ponchard était petit, avec des formes grêles, et, comme le prince Azor,— qu'il choisit pour son second début,— c'est en charmant l'oreille qu'il gagnait Zémire et le public. Les journalistes, au lieu de le juger, firent des jeux de mots. Il avait joué *l'Ami de la Maison* en quittant le Conservatoire; Martainville écrivit ironiquement, le lendemain, que « les amis de la maison, » d'où sortait le débutant, l'avaient beaucoup applaudi. « Le rôle » d'Azor lui a été plus favorable que les autres, dit le critique. *On* » *va croire que c'est à cause de la crinière qui enveloppait sa* » *tête....* »

Ce fut seulement après avoir oublié Elleviou, que les Parisiens goûtèrent Ponchard, bien autrement chanteur, avec une petite voix, que l'artiste populaire que ses camarades avaient surnommé l'*Empereur* de Feydeau. Ponchard était le clair de lune de son professeur Garat — un Garat regardé par le gros bout de la lorgnette. C'est peut-être, de tous les ténors français, le premier qui ait chanté en France. Sa voix au timbre clair, sans être forte, portait bien; les registres en étaient admirablement égalisés et fondus; le passage des notes de poitrine aux sons mixtes, et des sons mixtes au fausset, était lié et si adroitement ménagé, que le point de transition échappait à l'oreille. Ponchard vocalisait et battait un *trille* comme l'eût fait le soprano le plus exercé. Le défaut qui efféminait ce talent si pur, c'était un grasseyement dont le chanteur n'a jamais pu se corriger. Ponchard (mérite rare en son temps et plus rare dans le nôtre) prosodiait aussi bien qu'il chantait. Il plaçait, avec une oreille savante, le *temps fort* sur la syllabe *longue*, et sauvait, sur

la fin d'une phrase, notre *e muet* si anti-musical. Des ténors brillants, doués de voix riches et sympathiques, se sont fait applaudir avant, pendant et après Ponchard, sur ce théâtre : aucun d'eux n'a eu ni son art, ni son goût. Quoiqu'il y eût un peu de *manière* et d'afféterie dans son style, c'était un virtuose.

V

LE MAÇON. — LA PREMIÈRE MANIÈRE DU MUSICIEN. — LE TIMIDE. — FIORELLA. — MEYERBEER ET HALÉVY PEINTRES A FRESQUES. — AUBER MINIATURISTE. — OU LA FAVORITE SE SOUVIENT DE FIORELLA. — LA MUETTE. — ANECDOTE. — SILHOUETTE D'ADOLPHE NOURRIT.

Le Maçon est resté définitivement au répertoire, comme *Fra-Diavolo*, *le Domino* et *les Diamants de la Couronne*. Cela rend l'éloge superflu et la critique circonspecte; mais cela n'autorise point à comparer cette partition à ses trois sœurs cadettes. Le premier duo de Roger et d'Henriette: *Je m'en vas, je m'en vas,* est d'une grâce accomplie. Le duo de la dispute des deux commères est un chef-d'œuvre d'esprit et de vivacité. Auber ne l'eût pas écrit avant la venue de Rossini; mais d'un *écho* il a fait une *voix* et placé sur un canevas italien une musique essentiellement française. Ce que j'aime moins dans *le Maçon*, ce sont précisément les morceaux auxquels, dès le premier jour, il dut sa popularité: la ronde du *Bon Ouvrier* et le duo: *Travaillons, dépêchons!* La ronde est franche, le duo a de l'entrain; mais je ne sens pas, dans ces morceaux faits de verve, ce qui donnera par la suite le cachet à l'originalité d'Auber, — la distinction. La ronde populaire de *Fiorella*:

Espérance, *Confiance*, est sœur germaine du *Bon Ouvrier*, et le dernier enfant dont la muse du compositeur accouchera dans la rue. A l'avenir, ses mélodies naîtront princesses et dans un palais.

Le Timide, représenté le mardi 30 juin, et *Fiorella*, jouée le mardi 28 novembre 1826, sont les deux derniers ouvrages de la première manière du compositeur. Un souffle plus fort, plus élevé, va traverser l'inspiration du maître français. *La Muette* est proche, et dans son tourbillon plein d'éclat, elle emportera *la Fiancée*, *Fra-Diavolo*, *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre*, etc., etc. Cette veine sera épuisée après *le Cheval de Bronze* et *les Chaperons blancs ;* viendra ensuite Auber le lapidaire, Auber le joaillier, Auber le Benvenuto Cellini de l'école française. *Actéon* sera le premier bijou étalé dans cette boutique, où, jusqu'au *strass* de la Catarina, tout sera diamants et perles fines.

Si je viens, en dix lignes, de parcourir dix ans de la carrière d'Auber, pour revenir ensuite sur mes pas, c'est que j'ai cru devoir nettement accuser les trois phases principales de ce talent souple et fécond, afin que le lecteur ne les oublie plus. C'est une chose digne de remarque : le compositeur, mêlé aux grandes révolutions musicales de son époque, a suivi le mouvement, sans presser le pas et en prenant par des chemins à lui. Il n'est pas resté parmi les boudeurs et ce que j'appellerai les compositeurs d'ancien régime. Il n'a point fulminé contre les novateurs à la façon chagrine du vieux Berton, le célèbre auteur d'*Aline*, lequel, voyant monter le flot rossinien, s'imagina qu'on pouvait lutter avec des pamphlets et des chansons contre des partitions de génie. Seulement nous verrons Auber, fidèle à son esprit, à son tempérament d'artiste, à l'originalité de sa manière, adapter les progrès de l'art à la mesure de son propre génie. Tandis que Meyerbeer et Halévy agrandiront de plus en plus le cadre du grand opéra, nous le verrons restreindre, avec une sorte de parti pris, celui de l'opéra comique, rajeunissant, sous une forme nouvelle, la comédie musicale, la vieille comédie à ariettes de nos pères.

Laissant le maître allemand et son disciple français faire manœuvrer de préférence les grandes masses vocales et instrumentales, il se fera, non pas petit, mais exquis ; il enfermera sa mélodie dans une harmonie d'un tour achevé, *créant* dans le détail avec autant d'originalité que d'autres dans le grandiose. Il sait que le génie n'est pas une question de dimension, et que la goutte d'eau réfléchit les cieux aussi fidèlement que l'Océan qui baigne les deux mondes. Mais voilà une comparaison qui m'a entraîné un peu loin de la jolie partition de *Fiorella,* revenons d'Amérique en toute hâte.

Je ferai une courte remarque sur cette pièce, dans laquelle le drame s'encadre dans la comédie. On y trouve la situation capitale de *la Favorite*, avec un dénoûment heureux, il est vrai. Fiorella, tout comme Léonor, retrouve dans un couvent son amant, qui la fuyait. Sa situation est exactement celle de la favorite du roi Alphonse. Trompée par un grand seigneur qui a joué la comédie du mariage, son unique tort est d'avoir accepté sa honte. Rodolphe, remué par ses pleurs, touché de son repentir, ou plutôt vaincu dans cette lutte inégale de l'honneur et de la passion, lui pardonne et la réhabilite par l'amour. Rodolphe et Fernand, c'est tout un. Il n'y a en plus qu'un mariage *réparateur,* qui ramène le drame au ton de la comédie. Il y a encore un effet de scène qui fit beaucoup réussir la pièce auprès des âmes sensibles, et qui obtiendrait un tout autre succès de nos jours. Fiorella, vêtue insuffisamment en pèlerine, grelotte dans la salle froide du couvent ; Rodolphe, plus amoureux encore que *troubadour*, brise sa guitare pour faire du feu : ce dernier jour de la guitare, à l'Opéra-Comique, en fut assurément le plus beau !

Nous voici arrivés au seuil de l'œuvre capitale d'Auber, cette *Muette*, qui refait, pour la seconde fois, son tour d'Europe, aussi jeune, aussi vivante, aussi passionnée qu'il y a trente-cinq ans, et obtient, à l'heure où j'écris ces lignes, le même succès à Covent-Garden qu'à la salle Le Peletier. *La Muette* fut jouée le vendredi 29 février 1828. Auber l'écrivit en trois mois ; et lorsqu'on vient

à songer à ce qu'il faut de notes pour remplir les pages d'une partition en cinq actes, en admirant l'œuvre on reste frappé de ce tour de force d'improvisation. L'illustre maître a souvent déclaré à ses amis que, lorsque la fièvre de la composition l'eut abandonné, et que sa plume, assouvie de mélodies, eut tracé l'accord final, il lui sembla que rien ne chanterait plus désormais dans son cerveau et dans son imagination; pendant plusieurs mois, il fut pris d'une lassitude qu'il n'avait jamais ressentie jusque-là, et qu'il n'éprouvera plus à l'avenir : il eût été incapable d'avoir une idée et d'assembler les caractères de la première phrase venue en musique. Son inspiration devait se retremper dans ce sommeil salutaire, et, à un an de là, il allait se réveiller en écrivant *la Fiancée*.

La Muette avait pour interprètes Adolphe Nourrit, Dabadie, Alexis Dupont, Prévost, Massol, M[mes] Damoreau et Noblet aînée. L'ouvrage, accueilli avec enthousiasme par le public, rencontra dans la presse des juges équitables, mais un peu froids et se tenant sur la réserve. La création de Fenella fut condamnée tout d'une voix. Il était au moins bizarre, il faut en convenir, de faire d'une muette le pivot d'un grand opéra en cinq actes. Cela ressemblait à une gageure bien mieux qu'à une innovation originale. La critique fit remarquer, avec beaucoup de justesse, qu'ôter la parole à Fenella, pour le seul plaisir de donner un rôle dramatique à une danseuse, c'était une absurdité sans compensation. Il fallait que de l'impuissance de Fenella à s'exprimer autrement que par gestes il résultât au moins un incident dramatique quelconque, ou bien encore que la situation critique de la jeune sœur du conspirateur napolitain trouvât dans le drame une explication, une raison d'être et se rattachât à l'action, fût-ce par un épisode secondaire. Rien de pareil. Fenella devait fournir au musicien l'excellent monologue symphonique du premier acte et lui retirer son interprète le plus dramatique. Figurez-vous, par exemple, Rachel, l'héroïne d'Halévy, jouée par une mime. Ici et là, la situation est la même. Fenella a été séduite par le prince Alphonse et Rachel par le prince Léopold.

Dans l'une des deux pièces c'est un frère, dans l'autre un père, qui est le vengeur naturel de la fille du peuple. Ceci posé, retirez à l'enfant adoptif du juif Éléazar la romance dramatique : *Il va venir!* et son intervention passionnée dans le duo et le trio du second acte, ne voilà-t-il pas un second acte abominablement mutilé? ne voilà-t-il pas le plus bel acte de l'opéra tombé dans l'insignifiance, et, dramatiquement parlant, devenu impossible? C'est là une hypothèse, direz-vous? *La Juive* est une œuvre et *la Muette* en est une autre; il en faut jouir et ne les point comparer. D'accord, mais l'argument de la critique était bien trempé, car il subsiste encore dans toute sa force.

Castil-Blaze avait donc raison de protester en ces termes, le lendemain du grand succès de *la Muette* :

« .... La symphonie qui sert d'interprète aux gestes de la muette est traitée avec beaucoup d'esprit, de talent, de justesse. Malgré tout cela, j'avoue que j'aimerais mieux que Fenella parlât; le silence de ce personnage porte le plus grand préjudice aux morceaux d'ensemble où sa voix devrait prendre part. Si le nœud de la pièce, ou du moins celui d'une scène forte, dépendait de l'impuissance où se trouverait la muette de révéler un secret important, le mutisme de ce personnage ajouterait à l'intérêt; mais du moment où il n'y a pas une absolue nécessité de clore la bouche à Fenella, son silence constant est un dommage pour l'opéra, qui n'a pour appui que la voix d'un rôle secondaire pour les mélodies aiguës. »

Je disais que la création de Fenella était une gageure, et je disais vrai. Voici dans quelle circonstance la sœur de Masaniello perdit la parole.

En ce temps-là, Mlle Bigottini, la Taglioni du premier Empire, sortit de sa retraite glorieuse pour accomplir une bonne action. Elle consentit à reparaître une dernière fois devant le ban et l'arrière-ban de ses admirateurs. Elle concourut, à l'Odéon, à une représentation donnée au bénéfice d'un artiste malheureux, et joua — ce qu'elle n'avait jamais fait — le petit rôle de la muette dans un méchant opéra de l'ancien répertoire : *Deux Mots ou une Nuit dans la*

forêt. La sensation fut très-vive, le succès très-grand; Paris se crut revenu, pour une heure, aux belles soirées de *Nina*, la plus belle création de Mlle Bigottini.

Ici il me vient un scrupule: a-t-on réellement transformé en ballet d'action l'opérette de Dalayrac? Je n'ai pas le courage de compulser les journaux du temps, et il n'est pas impossible qu'un maître de ballets ait dit à la folle de Paisiello et de Dalayrac :

« Vous chantiez? J'en suis bien aise.
» Eh bien! dansez maintenant. »

Du reste, cela ne fait rien à l'affaire.

Quoi qu'il en soit, ce dernier triomphe de Mlle Bigottini ensorcela les spectateurs et fit tourner la tête à M. Scribe, qui, ne rêvant plus que muettes, conçut l'idée bizarre de faire de la sienne une héroïne de grand opéra. Rappelant ce souvenir et alléguant une excuse qui n'est pas une justification complète, Scribe et Auber auraient pu répondre à la critique : « Et voilà pourquoi notre fille est muette. »

On sait qu'Adolphe Nourrit créa le Masaniello de *la Muette* avec un enthousiasme que l'artiste légua au citoyen. Le duo : *Amour sacré de la patrie*, compliqué de *la Marseillaise*, faillit coûter la voix au célèbre ténor : elle conserva même de cette fièvre patriotique une fatigue chronique contre laquelle il eut à lutter jusqu'à sa retraite de l'Opéra. Le désespoir de son impuissance à en triompher devait le conduire au suicide.

Adolphe Nourrit était plus qu'un grand artiste: c'était une grande, une riche intelligence. Il n'avait pas eu le temps d'apprendre à être ni musicien, ni chanteur; mais ce qu'il n'avait pas appris, il le devinait promptement, et ce qu'il avait deviné, il se l'assimilait habilement. Obligé, du jour au lendemain, de quitter la déclamation de Gluck pour le style rossinien, il vocalisa sans effort et sans gaucherie. Après avoir été successivement Aménophis, Arnold, le paysan du *Philtre*, le lazzarone-roi, il fut Robert et Raoul; à la hauteur de ces créations si diverses et toujours interprète de premier

ordre dans des genres différents; comédien un jour, tragédien l'autre, ténorino avec Auber, vocaliste avec Rossini, déclamateur puissant avec Halévy et Meyerbeer.

La voix d'Adolphe Nourrit était une haute-contre placée dans la gorge et dans les fosses nasales. Les sons de poitrine étaient grêles; mais les notes de fausset avaient un éclat métallique qui dominait les *tutti* de la scène et de l'orchestre. C'est avec les sons de tête que le chanteur attaquait : *Mon père, tu m'as dû maudire; Des chevaliers de ma patrie*, et *Malheur à nos tyrans!* Ce n'était pas la voix, c'était l'âme de Nourrit qu'on écoutait chanter. Très-beau, très-élégant même, malgré une obésité précoce, il gâtait pourtant ces dons extérieurs par un convenu classique dans ses attitudes et dans ses gestes qui avaient je ne sais quoi d'emphatique et de théâtral. Son Éléazar ne sentait pas assez le juif immonde du moyen âge, et son Masaniello, qui marchait comme Talma, devait se laver les mains après une pêche heureuse. Il cherchait le vrai, il le trouvait; mais il finissait par le perdre en courant après l'idéal.

Ce n'était pas un grand chanteur et c'était mieux qu'un grand chanteur : c'était un poëte tout-puissant sur la foule, qui remplaçait la cadence du vers par la cadence du son.

VI

M. AUBER ET LE ROI DE HOLLANDE. — L'AUTEUR DE LA MUETTE ET M. LEDRU-ROLLIN. — LES RÉMINISCENCES EN MUSIQUE. — UN PARADOXE DE CASTIL-BLAZE. — HISTOIRE D'UNE MÉLODIE, D'UN RASOIR ET D'UN PLAT A BARBE. — LA FIANCÉE. — FRANCONI A FEYDEAU. — LES INTERPRÈTES DE L'OUVRAGE. — LE CHANTEUR CHOLLET. — M. AUBER A L'INSTITUT.

La Muette obtint en Europe le même succès qu'à Paris. Soit dit en passant, le roi de Hollande, en laissant franchir à cette belle partition la frontière de Belgique, ne fut pas mieux avisé que les Troyens fêtant le fameux cheval de bois qui devait mettre fin à un siége de dix ans. M. Auber, ce Parisien aimable et paisible, n'a jamais été très-persuadé pourtant que les mélodies de son opéra fussent autant de pétards révolutionnaires, et il a toujours décliné l'honneur patriotique qu'on prétendait leur faire, ainsi que le prouve l'anecdote suivante :

Après les événements de Février, M. Ledru-Rollin, bombardé ministre, recevait officiellement M. le directeur du Conservatoire de Musique et de Déclamation. Le grand homme de la rue était, dans un salon, un homme du monde plein de grâce et de politesse; en présence de l'illustre représentant de l'école française, il rentra

ses griffes de tribun et mit une *sourdine* caressante à cette voix qui venait de foudroyer une dynastie. Il traita M. Auber, — je ne dirai pas en roi, — c'eût été, en ce temps-là, lui faire un mince accueil; mais il le salua comme une gloire nationale. Rappelant au maître son plus grand succès, celui de *la Muette de Portici* :

« Monsieur Auber, fit le ministre en s'inclinant, vous ne pensiez écrire qu'un chef-d'œuvre, et vous avez fait une révolution : 1830 et ses trois immortelles journées !

— Je ne voudrais pas, monsieur le ministre, vous ôter une illusion qui m'est si favorable, répondit modestement le compositeur; mais permettez-moi d'avoir moins d'orgueil pour mon enfant, et de penser que si l'Opéra eût donné, ce soir-là, *Blaise et Babet*, la Révolution de Juillet aurait eu lieu tout de même. »

J'ai parlé de l'attitude de la critique en présence de l'œuvre dramatique par excellence du musicien. Les feuilletons en constatèrent le grand succès et louèrent, dans un parfait accord, l'effet des premières représentations; mais ils s'efforcèrent de reprendre sournoisement en détail ce qu'ils avaient libéralement accordé en bloc; en fin de compte, ils ne firent l'éloge sans réserve que de la mise en scène, des décors et de la pyrotechnie du Vésuve. Castil-Blaze, qui venait définitivement d'éconduire M. Duvicquet des théâtres lyriques, fait cette observation, au moins singulière, sur le duo célèbre : *Amour sacré de la patrie !* « Que personne ne s'alarme, dit-il, il ne s'agit point de *la Marseillaise.* » L'écrivain méridional ne partageait point, on le voit, l'opinion patriotique de M. Ledru-Rollin. En revanche, il semble qu'en écoutant l'opéra nouveau, Castil-Blaze soit en proie à une véritable hallucination de réminiscences. La cavatine d'Elvire : *Plaisir du rang suprême!* lui rappelle à la fois trois cavatines de facture italienne : *Zelmira*, *Ermione* et *Cenerentola;* et si le duo chanté par Nourrit et Dabadie ne rend point au critique le souvenir de *la Marseillaise*, il y signale, en insistant, les formes des duos de *la Vestale* et de *la Gazza Ladra*. En vérité, cela n'est pas sérieux, et le feuilletoniste des *Débats* était, ce jour-là,

un peu trop en veine de paradoxes. Ne vous souvient-il pas de lui avoir entendu soutenir, à plusieurs reprises et dans plusieurs journaux, que *la Bénédiction des poignards* était, autrement rhythmé, l'hymne de Rouget de Lisle? Cette fameuse *Marseillaise*, qu'Auber lui avait refusée dans *la Muette*, il était bien juste que Meyerbeer la lui donnât enfin dans *les Huguenots!*

Léger travers d'un homme de beaucoup d'esprit, de bon sens et d'un véritable savoir, travers qui ne diminue en rien son rôle de créateur et de vulgarisateur de la critique musicale en France, de 1820 à 1832. Elle n'existait point avant lui, et, malgré les entraînements de ses petites passions et ses nombreuses fautes de goût, il en est resté le représentant le plus accrédité. La raison en est sans réplique : *Il savait à fond les choses dont il parlait.*

La Muette devait naître après *le Siége de Corinthe* et *Moïse*, comme *la Juive* venir après *Robert le Diable*. Ces deux ouvrages sont, en effet, l'expression de deux révolutions musicales, dont la première finit avec le silence de Rossini, et l'autre triomphe à l'arrivée de Meyerbeer. Trois années séparent *la Muette* de *Robert*, et la nature du drame lyrique et ses conditions de succès sont absolument changées. Aux frontières respectives des deux genres et des deux écoles s'élève *Guillaume Tell*, qui domine tout le mouvement de l'art contemporain, comme l'Himalaya les hautes régions de l'Asie centrale.

On pouvait craindre que, née au delà et non pas en deçà de *Guillaume Tell*, *la Muette* ne se ressentît un peu trop avec les années de son origine purement italienne. Le succès de la reprise du chef-d'œuvre d'Auber a prouvé que ces craintes étaient chimériques. Le premier acte de l'ouvrage a seul l'indiscrétion d'un acte de naissance, et, dans quelques récitatifs traînants, dans l'air d'Alphonse, dans la strette du finale : *Quel est donc ce mystère?* il nous reporte peut-être à trente-cinq années en arrière. Mais, en revanche, la partie symphonique des récits de Fenella et les airs de ballet ont conservé et transmis jusqu'à nous le coloris et la vivacité

mélodiques qui charmèrent les spectateurs de 1828. Et pour quelques formes musicales à la mode du temps, que d'inspirations qui ont l'éternelle jeunesse!... Le deuxième acte tout entier; la scène du Marché; la prière sans accompagnement; l'air du *Sommeil;* l'air *Arbitre d'une vie...* et cet aparté des conspirateurs, qui circule à travers *la Marche triomphale* et la joie des lazzarones devenus souverains de Naples, semblable à un nuage chargé de tempêtes dans un ciel incendié par le soleil!

Le motif de cette *Marche*, d'une mélodie si franche, savez-vous où l'a trouvé le compositeur? — au fond d'un plat à barbe! — C'est le visage barbouillé de savon et un rasoir à la main, qu'il a entrevu et comme saisi au vol le rhythme et la mélodie de cette inspiration populaire, qui, par deux fois, dans l'ouverture et à la fin du quatrième acte, secoue si vivement l'auditeur dans sa stalle. O génie, voilà de tes coups! Soixante grands prix de Rome, pour le moins, partis pour s'inspirer dans la terre des chants classiques et faciles, en sont revenus sans idées : M. Auber, qui n'a jamais voulu quitter Paris, découvre le ciel napolitain en regardant mousser du savon au fond d'une cuvette!

Onze mois francs séparent *la Muette* de *la Fiancée,* qui fut donnée, à Feydeau, le 10 janvier 1829. Avec le mariage aristocratique de la modiste, nous voici revenus aux proportions de la comédie à ariettes. *La Fiancée* compte bien deux finales très-développés; mais les couplets y abondent, et tous, ou presque tous, devinrent rapidement populaires. Au salon et dans la rue, sur le piano et sur l'orgue de Barbarie, on entendit défiler cette foule de motifs piquants et intarissables : la ballade d'Henriette : *Si j'étais infidèle!* — les couplets de Charlotte : *Que de mal, de tourment!* — la romance : *Au temps heureux que mon cœur se rappelle!* — les deux tyroliennes de Fritz : *Garde à vous!* et *Montagnard ou berger!* — Duos, trios, ensembles obtinrent la même vogue. L'introduction : *Travaillez, mesdemoiselles;* le duo : *Entendez-vous? c'est le tambour!* le canon à trois voix : *Où trouver le bonheur?* transporté du

dénoûment de *la Neige* au second acte de *la Fiancée*, furent, en naissant, la bonne fortune des théâtres de vaudevilles. Mais alors, direz-vous, les critiques, qui avaient poussé le plus d'anathèmes contre la musique savante, et formulé de tout temps cet axiome : « La musique d'opéra comique par excellence est celle que les spectateurs fredonnent en rentrant chez eux, » ces critiques avaient, pour cette fois, mis la main sur un chef-d'œuvre de leur goût et à leur portée. Pour qui les prenez-vous? Loin de là. On les vit, au contraire, ne toucher que d'une dent dédaigneuse, comme le rat de ville d'Horace, au festin de la partition, et se plaindre qu'on leur servît des *flonflons* et de la petite musique. M. Auber, vraiment, en prenait bien à son aise et les traitait en gens de peu!

Afin de souligner le dénoûment et d'humilier le tapissier Fritz et Mme Charlotte, qui chassaient sans pitié la pauvre grisette, après qu'elle avait sacrifié son honneur à celui de sa bienfaitrice, MM. Scribe et Auber avaient imaginé un coup de théâtre à la chute du rideau : l'équipage de Frédéric de Lowenstein, attelé de deux chevaux fringants, venait enlever Henriette, devenue comtesse. Le feuilleton tança les auteurs, cria à la confusion des genres, à la décadence de Feydeau, à l'invasion des chevaux de *Franconi* dans la musique *nationale*! Et, devant ce cliquetis de plumes indignées, poëte et musicien durent supprimer chevaux et équipage. — Allons, allons, la critique de notre temps, sans mériter toujours le prix de vertu et le prix de savoir, n'est pas, à beaucoup près, aussi « naïve » que son aînée!

La Fiancée avait pour interprètes Chollet, Tilly, Lemonnier, Mmes Lemonnier et Pradher. — Tilly, ne pouvant imiter le célèbre chanteur Martin, le parodiait. Deux ou trois sons de ventriloque dans le grave de la voix, d'où le chanteur prenait son élan pour franchir le registre de tête et s'y livrer à la débauche du point d'orgue, tel était l'art de M. de Saldorf. Tilly, le dernier *Martin*, a disparu avec le dernier carlin. — Chevelure opulente et frisée, sourire stéréotypé sur trente-deux dents magnifiques, attitude de troubadour et de

maître d'armes, voix de mouton amoureux, tel se montrait Lemonnier. Il chantait avec la *cuisse* d'Elleviou. Après avoir créé le belâtre Comminge du *Pré-aux-Clercs*, il est mort dans la religion des *Colins* d'opéra comique.

Mme Lemonnier avait été, sous le nom de Mlle Régnault, une cantatrice fort remarquable à ce théâtre et la rivale de Mme Duret. A l'époque où Boïeldieu et Nicolo régnaient à Feydeau en rois absolus, mais jaloux l'un de l'autre, ils se faisaient la guerre à coups de cantatrices. Mme Duret combattait pour l'auteur de *Joconde*, Mlle Régnault pour celui de *Jean de Paris*. La dernière belle création de Mme Lemonnier avait été Mme de Melval, des *Voitures versées*. Dans le rôle de Charlotte, de *la Fiancée*, elle glissait avec ménagement aux duègnes et en était arrivée aux dernières lueurs crépusculaires de la voix et du talent. Ruine, si vous voulez ; mais ruine imposante. — Mme Pradher, l'Henriette de *la Fiancée*, était en ce temps-là une des plus jolies actrices de Paris ; une beauté faite d'élégance, un jeu fin sans beaucoup de relief, une voix agréable mais bornée. Quand elle jouait Jeannette, de *Joconde*, elle méritait que le comte Robert lui chantât, — mais sans ironie : « *Puisque* » *vous êtes la plus sage des jeunes filles du village....* » Mme Pradher a quitté le théâtre après y avoir créé, à l'automne de son talent, ses deux meilleurs rôles : Mme Darbel, de *l'Éclair*, et Betly, du *Chalet*.

Chollet, le tapissier Fritz, avait la plus délicieuse voix qu'on pût entendre, un beau ténor grave, développé à l'aigu par une riche voix de tête d'un timbre à la fois moelleux et cristallin. La partition de *Zampa*, dont le premier acte est écrit pour le baryton et le reste pour le ténor, vous donne l'échelle de cette voix exceptionnellement douée, robuste et charmante. Malheureusement, l'artiste s'en servait un peu à la manière des Tyroliens; à beaucoup près, il n'était pas aussi grand chanteur que grand musicien, et il avait pris, en courant la province, de mauvaises habitudes qu'il trouva commode de conserver à Feydeau. Le *trait* de mauvais goût passait à la faveur d'une voix enchanteresse. Le style arlequin de Chollet, c'était

une jeune et jolie femme qui cachait une sottise avec une bouche mignonne; la sottise était bien loin qu'on s'enivrait encore du sourire!

Trois mois après le grand succès de *la Fiancée*, le 12 avril 1829, on lisait ce *fait-Paris* dans tous les journaux :

« L'Académie royale des Beaux-Arts de l'Institut a, dans sa séance de ce jour, procédé au remplacement de M. Gossec dans la section de musique. Elle a nommé, à la majorité absolue des suffrages, M. Auber au troisième tour de scrutin. Le nombre des votants était de 35 ; majorité, 18. Au premier tour, M. Auber a obtenu 16 voix, M. Champein, 12, et M. Reicha, 6.

» Au dernier tour, le scrutin a donné à M. Auber 19 voix, et 15 à M. Champein. »

A cette date, Boïeldieu est à la veille de donner son dernier ouvrage, *les Deux Nuits*, et d'entrer dans le repos glorieux d'une longue et légitime renommée. Il va céder au chantre de *la Muette* et de *la Fiancée* son titre de représentant de l'école française, titre dont M. Auber est plus que jamais en possession après trente-quatre ans de travaux sans interruption, de succès sans nuages.

VII

FRA-DIAVOLO. — CRITIQUE RÉTROSPECTIVE. — TACTIQUE DU FEUILLETON. — L'ÉCHELLE DU COMPOSITEUR. — LE NUAGE, LES ÉTOILES, LE MONT BLANC ET LES BUTTES MONTMARTRE. — RETOUR RUE SAINT-GEORGES. — LE DIEU ET LA BAYADÈRE. — LE PHILTRE. — L'ELISIR D'AMORE. — LE SERMENT. — UNE IDÉE DE CRITIQUE. — LE COMPOSITEUR A UNE SEULE IDÉE.

Une année franche sépare *la Fiancée* de *Fra-Diavolo*. Le célèbre bandit historique, singulièrement adouci par les mœurs de l'Opéra-Comique, fit sa première apparition à Ventadour le 28 janvier 1830. J'ai peut-être un peu abusé des citations. Je demande grâce pour un nouvel emprunt fait à la critique du temps ; il est court, et je le crois instructif :

« Cet ouvrage, *fait sans doute à la hâte* pour venir au secours de notre vieux Opéra-Comique, ne saurait être comparé aux productions des mêmes auteurs (*la Muette* et *la Fiancée*). *Ils se sont trompés cette fois.* Espérons qu'ils prendront bientôt une brillante revanche... *Une séris de chansons fort insignifiantes*, un chœur de soldats d'un joli caractère (lequel ? il y en a deux dans la partition, et ils sont plus que *jolis*, ils sont originaux), un trio *fort médiocre*, un premier finale, où les faibles accents de quelques voix usées ne pouvaient se faire jour à travers l'accompagnement, un air écrit pour Chollet : *tels sont les morceaux de cette partition.* Il est inutile de faire observer qu'il n'y a pas un duo (et le duo de l'Anglaise et de Fra-Diavolo ?). L'exécution musicale est ce qu'elle peut être à l'Opéra-Comique, *et si cela continue, il faudra absolument que la police s'en mêle.* »

Tel est, dans un journal placé au sommet de l'opinion et signé d'une plume accréditée, le compte rendu de la partition. L'ouvrage, si indignement, si légèrement traité, est au répertoire de Paris et de la province depuis trente-trois ans. Il est classique en Allemagne, on l'a goûté en Italie, Ronconi ne dédaignait pas le rôle secondaire de l'Anglais, et s'y faisait applaudir à Covent-Garden, il y a deux ans à peine. *Fra-Diavolo* est assurément un des chefs-d'œuvre du genre, et, aux yeux de bien des gens, il passe pour le chef-d'œuvre de M. Auber. — Mais, direz-vous, c'est le temps seul qui a donné raison au compositeur contre son critique, et celui-ci ne pouvait lire dans l'avenir? — Sans doute; mais il pouvait se dispenser de parler avec ce dédain et ce ton d'inexcusable insouciance qui transforment sa mauvaise humeur en mauvaise action. Quand bien même on aimerait peu ou point un maître, un ouvrage, une école, la probité de l'écrivain veut qu'on fasse passer la vérité avant ses préférences. C'est commettre sciemment *un faux* en matière de jugement, que de traiter de *chansons insignifiantes* une série de motifs heureux et originaux, que la mémoire de tous a gardés, que la satiété n'a point émoussés, et pour lesquels chaque année qui passe crée des admirateurs qui resteront. Écrire avec cette légèreté coupable, c'est faire une œuvre plus répréhensible encore que celle des faux monnayeurs; car les faux monnayeurs mettent en circulation des pièces fausses pour des bonnes, et les critiques dont je parle interdisent la circulation des bonnes pièces à l'égal des mauvaises.

M. Auber, par ses longs et glorieux travaux, devait plus que tout autre fournir à la critique matière à un procédé commode, dont la formule ne varie point. Ce procédé consiste à battre le musicien aujourd'hui avec son succès d'hier. Donne-t-il *Emma* : la critique se souvient, avec un gros soupir, de *la Bergère Châtelaine*. *Le Maçon* est-il joué avec grand succès : elle fredonne les naïves cantilènes d'*Emma*. Dès l'ouverture de *Fiorella*, elle songe aux franches inspirations du *Maçon*. Ne lui vantez ni *la Fiancée*, qui l'arrache aux

élégantes mélodies de *Fiorella*, ni *Fra-Diavolo*, qui lui gâte le grand succès de *la Fiancée*. La critique ressemble aux enfants qui commencent par briser leurs jouets avant de s'en amuser.

La Muette, en donnant à M. Auber une gloire confirmée par l'Europe, allait placer le compositeur heureux dans la nécessité de monter plus haut à chaque ouvrage, en se surpassant toujours. Lorsque l'artiste, après une ascension glorieuse, est arrivé au dernier pic de la montagne, nos exigences redoublent avec ses succès. Il a touché le sommet de son art, il faut à présent qu'il escalade le nuage ; comme les divinités de la mythologie, il trouverait le moyen de se voiturer, sa renommée en croupe, sur un char de vapeurs, que nous le condamnerions à se loger dans les étoiles. Quand il nous plaît de le chercher dans des cieux imaginaires, il aurait beau se maintenir sur les hauteurs du mont Blanc, que nous soutiendrions *mordicus* qu'il a roulé plus bas que les précipices de glaces de Chamounix.

J'ai là une belle idée de faire voyager la gloire de M. Auber sur le mont Blanc, après l'avoir nichée dans les étoiles! Je vois sourire ce *Parisien de Paris*, qui n'irait pas chercher la renommée sur les buttes Montmartre. Montmartre est, pour lui, aussi loin du boulevard que les grandes Indes.

Le Dieu et la Bayadère fut représenté à l'Opéra le 13 octobre 1830, huit mois après le grand succès de *Fra-Diavolo* à l'Opéra-Comique. Nourrit jouait *Brama*, Levasseur le juge *Olifour ;* Mlle Taglioni *Zoloë*, et Mme Damoreau la bayadère chantante. M. Auber, qui a écrit de si jolie musique de ballet, s'est surpassé dans *le Dieu et la Bayadère*.

Mais on eut tort de chercher uniquement la partition dans les pirouettes d'une grande danseuse, et de traiter les mélodies chantées comme un accessoire de la pantomime. Pour ne citer qu'un morceau, la chanson dialoguée de Nourrit et de Mme Damoreau : *Aux bords heureux du Gange*, était un petit chef-d'œuvre d'inspiration et de goût.

Au cœur de l'été, le 20 juin 1831, l'Opéra nous convia à la paysannerie de MM. Scribe et Auber, ce *Philtre*, qui, à quelques mois de là, allait inspirer à un maître, qui commençait à devenir populaire en Italie, une délicieuse partition bouffe, *l'Elisir d'Amore*. L'an passé, rencontrant sur le boulevard l'auteur du *Philtre*, je lui disais : « Si j'avais l'honneur d'être directeur de l'Opéra, savez-» vous, mon cher monsieur Auber, ce que je ferais? — Quoi donc? » — Je ferais traduire le libretto italien qui *entoile* la partition de » Donizetti, et je donnerais le même soir *l'Élixir d'Amour* et *le* » *Philtre*.

» — C'est une idée, me répondit le compositeur; mais elle fe-» rait mieux les affaires de Donizetti que les miennes.

» — Elle vous ferait valoir, au contraire, l'un par l'autre, et, à » ce jeu des contrastes, vous auriez le meilleur rôle. *L'Elisir* » *d'Amore* est une partition écrite de verve ; mais qu'elle est loin » d'avoir l'esprit, la distinction et les adorables élégances de l'opéra » français ! Le meilleur morceau de l'œuvre italienne est le duo » dans lequel le charlatan Dulcamarra veut vendre ses fioles à » Adina, qui se moque spirituellement des effets du *boire amou-* » *reux*. La situation est excellente, et Romani ne l'a pas emprun-» tée à M. Scribe. »

Lorsque parut *le Philtre*, lorsqu'on aperçut Adolphe Nourrit en sabots, les vieux amateurs se voilèrent la face et protestèrent en invoquant les divinités de l'endroit. Des sabots à l'Opéra, et, dans ces sabots, de la paille ! Cela leur semblait plus horrible et plus révolutionnaire que l'invasion de la carmagnole et du bonnet rouge aux Tuileries dans la journée du 20 juin. C'était la fin du monde mythologique, la destitution en masse des dieux et des héros ! Ils ne pouvaient avaler la tartine à l'ail du paysan Guillaume sur la scène où avaient brillé et braillé Lainez, Dérivis, et Mme Branchu. *Le Philtre* c'était, à leur dire, le fredon italien brodant un canevas digne du genre et du théâtre où excellaient et bouffonnaient Odry, Vernet et leurs compères.

Une nouveauté d'exécution signala la première représentation du *Philtre*. A la veille de chanter Thérésine, Mme Damoreau fut prise d'une indisposition passagère. Son rôle avait été étudié en *double* par Mlle Dorus; on laissa l'amante en titre du beau Guillaume prendre des gargarismes et du repos, et ce fut un « second sujet » qui créa la fermière du *Philtre*. A la troisième représentation Mme Damoreau reprit le rôle et le garda. Mlle Dorus le disait bien; son chef d'emploi, devenu sa *remplaçante*, le chanta mieux encore. Sans qu'il en résultât le moindre froissement d'amour-propre, tout le monde avait fait son devoir. Ne jugez pas sur ce trait les rivalités d'artistes, effrénées sous l'ancien régime comme sous le nouveau. L'exemple de Mme Damoreau et de Mlle Dorus ne prouve rien, hélas! « En ce temps-là, — dirai-je en parodiant un joli refrain de M. Auber, — ce n'était pas toujours comme ça! »

Nous voici arrivés à une date où le musicien va expier ses grands succès, sa légitime renommée; où le feuilleton n'aura pas assez de *coquilles* pour bannir cet Aristide du contre-point. Cette revanche de la critique sera la soirée du 1er octobre 1832, date de la première représentation du *Serment*. On avait bien accusé sournoisement et en passant M. Auber d'avoir composé *le Dieu et la Bayadère* avec les *rognures* de *la Muette*, et d'avoir, sous le pavillon du *Philtre*, donné au *flonflon* droit de cité sur la scène de Gluck et de Spontini. On s'efforçait de le diminuer en y mettant des formes hypocrites; on va souffler sur sa gloire, — et la voilà éteinte. *Le Serment* servira de texte à son oraison funèbre; les splendeurs de *Gustave* lui tiendront lieu d'enterrement de première classe.

Voici les lignes que publiait, au lendemain de la première représentation des *Faux Monnayeurs*, à l'Opéra, un littérateur de beaucoup d'esprit et d'humour, qui a créé un style, en matière de feuilleton, et en est resté le maître. Dieu me garde de vouloir récriminer contre cet homme aimable! Tous, tant que nous sommes, nous avons donné comme lui dans des sévérités inouïes,

cruelles, souverainement injustes, sans avoir, comme lui, l'excuse du caprice et de la fougue de l'improvisation. Il faut, d'ailleurs, pardonner beaucoup aux gens de lettres parlant musique, car, en vérité, ils ne savent ce qu'ils font! Ils dissertent sur les *sons* comme les aveugles sur les *couleurs*, ou, pour mieux dire, leur plume, s'escrimant dans les morceaux fragiles d'une partition, est un bâton d'aveugle qui fourrage dans les pièces d'un magasin de porcelaines.

Mais donnons la parole à cet enfant terrible et charmant, qui joue à l'ogre et à la dînette, et croque ses plus jolies phrases en s'imaginant dévorer un grand compositeur. — Je vous donne ce repas cruel par grosses bouchées. Il faudrait vous servir le festin tout entier :

« A l'Opéra-Comique et à l'Opéra, M. Auber a régné en maître; *il régnait encore avant-hier*... Nous étions bien loin du *Serment*. A partir d'*Emma*, qui me paraît la *transfiguration* de M. Auber, le musicien monta en grade; en même temps changea le rôle du public. Avant *Emma*, c'était le musicien qui le sollicitait, le chapeau bas et l'âme troublée; après *Emma*, le solliciteur passe de l'antichambre dans le salon. Ce fut le public qui fit antichambre. Alors M. Auber se conduisit avec son parterre en vrai parvenu. Ce fut alors qu'il découvrit la méthode de faire un ouvrage entier avec une seule *idée*. Pourvu qu'il eût une idée nouvelle, une seule, il ajoutait un opéra nouveau à son répertoire. Sa fécondité augmenta alors en sens inverse de son imagination... »

Quels sont les opéras d'Auber écrits avec une *seule* idée? O candeur funeste, ô ignorance coupable des gens de lettres! Ils s'agitent et leur plume les mène! Mais voici notre écrivain qui va se dédire trois lignes plus loin :

« Prodigue d'abord de toutes ses richesses (M. Auber, le compositeur à une seule idée), il a recommencé à mettre *sous clef ses idées*, son trésor, dont il n'ouvre plus la porte que de temps en temps, et encore pour nous donner *avec beaucoup de réserve la monnaie de ses précédents travaux*. Pendant ce temps, fortune, gloire, décorations, fauteuil d'Académie, tout ce qui fait l'espérance, le bonheur et l'envie de l'artiste, arrivaient sans re-

lâche chez l'heureux auteur, qui, n'ayant rien de mieux à faire, s'est toujours tenu *plus avare* devant le public et devant l'opinion, à mesure qu'il les voyait plus prodigues l'un et l'autre. C'est ainsi qu'en passant, *toujours en déclinant*, nous sommes arrivés, par *le Dieu et la Bayadère* et par *le Philtre*, jusqu'au *Serment*, cette maigre et insipide production, qu'il nous est impossible d'expliquer... M. Auber *est tombé* d'un coup du *Philtre* au *Serment;* de *la Muette* au *Philtre*, il n'avait fait que glisser... »

Cet artiste tombé, cet homme mort, ce musicien que M. Fétis se dispose à enterrer, vienne *Gustave*, devait heureusement sortir de sa tombe pour écrire *le Cheval de Bronze*, *Actéon*, *l'Ambassadrice*, *le Domino noir*, *le Lac des Fées*, *les Diamants de la Couronne*, *la Part du Diable*, *la Sirène*, *Haydée*, *l'Enfant prodigue.*

Fiez-vous donc à Hamlet, qui vous dit que la mort est un sommeil! Il est vrai qu'il ajoute : « C'est un réveil peut-être! »

L'homme d'esprit dont je viens de vous citer des fragments de fantaisie critique, avait succédé aux fonctions et à l'autorité de Castil-Blaze. Il faisait de son mieux pour parler une langue qu'il ne connaissait point. Mais, comme dit le proverbe : « Chacun son métier, et la critique sera bien gardée. »

VIII

GUSTAVE OU LE BAL MASQUÉ. — LES FREDAINES DE L'ARISTOCRATIE PARISIENNE. — UN MOT DE M. FÉTIS. — CHERUBINI ET AUBER. — LESTOCQ. — LE CHEVAL DE BRONZE. — ACTÉON. — LES CHAPERONS BLANCS. — Mme DAMOREAU. — Mlles LAVOYE ET FÉLIX-MIOLAN. — L'AMBASSADRICE. — HENRIETTE BARNECK ET HENRIETTE SONTAG.

Deux mois après la première représentation du *Serment, Gustave III ou le Bal masqué* entrait en répétition à l'Académie Royale de Musique. A cette date, M. Auber n'avait écrit que les deux premiers actes de sa partition. De décembre à février, il lui fallut de toute nécessité achever l'opéra et l'instrumenter, au milieu du travail précipité des répétitions. Il était au théâtre tout le jour, et il travaillait toutes les nuits.

La grande affaire de l'Opéra, en montant *Gustave*, ce n'était, il faut bien le dire, ni le drame de M. Scribe, ni la musique de M. Auber; mais la mise en scène d'un ballet splendide, réglé par M. Duponchel au cinquième acte de l'ouvrage. La vaste scène de l'Académie Royale de Musique devait présenter un coup d'œil féerique, un spectacle vraiment nouveau, et, comme il s'agissait d'un bal masqué, on avait voulu étaler toutes ces magnificences en plein carnaval parisien. L'assassinat du roi de Suède n'était qu'un thème, la conspiration qu'un moyen d'arriver au *galop* monstre. Le bal de

Gustave, c'était le bal de l'Opéra réalisant, dans une société positive, la merveille d'un conte des *Mille et une Nuits*.

L'opéra de MM. Scribe et Auber fut représenté le mercredi 27 février 1833. Ses principaux interprètes étaient Adolphe Nourrit, qui jouait le roi; Levasseur, qui faisait Ankastroëm. M[lle] Falcon n'était pas encore la Valentine des *Huguenots*, mais son apparition dans Alice de *Robert le Diable* avait fait une sensation qui durait toujours. Toutefois, dans le rôle de la duchesse d'Ankastroëm, soit malaise artistique, soit que le personnage ne convînt pas à son talent, la cantatrice parut faiblir. Sans se soucier de lui accorder une revanche, l'on en prit occasion d'insinuer au public que son inspiration était un feu de paille, sa voix déjà un souvenir, et son aurore un crépuscule. Du reste, on effeuillait çà et là dans la presse quelques fleurettes sur sa tombe.

Le bal de *Gustave*,—le succès s'était circonscrit dans ce cinquième acte si étourdissant, — causa à Paris une véritable fièvre de danse. L'épidémie du *fandango* avait auprès de cela les graves allures du menuet. La fleur des pois de l'aristocratie, après avoir assisté au galop vertigineux, de la salle et en loge découverte, voulut devenir actrice de spectatrice qu'elle était. Elle corrompit, à prix d'or, la mère Crosnier, le Cerbère de la petite porte de l'Opéra, afin de se mêler aux *galopeurs* de la scène. Les pauvres choristes de notre premier théâtre de musique, en voyant passer comme un éclair les danseuses de ce ballet marron, calfeutrées dans leurs dominos, purent s'écrier comme Buridan : « Ce sont de grandes dames, de très-grandes dames ! » Et l'*incognito* de plus d'une duchesse fut à demi dévoilé par les plumes malicieuses du feuilleton ou du *fait-Paris*. Heureusement, la *chronique* n'était point inventée en ce temps-là, et les patriciennes des deux nobles faubourgs purent satisfaire, sans grand péril, leur péché mignon de curiosité féminine et s'encanailler, un loup sur le visage, au bal du roi Gustave. Il y eut peu de jolies femmes à Paris qui ne risquassent le voyage de Suède; et les maris n'étaient pas toujours dans la confidence!

Le compositeur, condamné à improviser au jour le jour, n'en avait pas moins écrit des choses qui, chez d'autres, eussent voulu l'effort du temps et de la réflexion. Le deuxième acte de *Gustave* était de l'Auber de première qualité ; la scène chez la sorcière avait un grand souffle, et méritait qu'on y regardât à deux fois avant de traiter un pareil maître de *faiseur de contredanses*. M. Auber, qui ne parle pas de lui volontiers, me disait dernièrement à propos de ce tour de force d'improvisation, et en faisant, comme toujours, à d'autres honneur d'une de ses rares qualités : « C'est aux bonnes » études que j'ai faites chez Cherubini que je dois de fixer rapide- » ment mes idées sur le papier, et de trouver, au besoin, en une » heure aujourd'hui ce qu'il m'arrivait avant cela de chercher des » mois entiers sans le trouver. » Puisque l'occasion m'en est offerte, je veux parler de l'influence de la direction austère d'un homme tel que Cherubini sur le plus souriant des compositeurs modernes.

« Mon père, me disait à ce sujet M. Auber, était très-lié avec le musicien de *Médée*. Il n'avait pas grande foi dans mes succès de salon, et, un jour, il voulut en avoir le cœur net. Il demanda à brûle-pourpoint à Cherubini l'opinion du maître sur ma vocation musicale : « — Votre fils ne manque pas d'imagination, dit-il à mon père ; mais il lui faudrait commencer par oublier tout ce qu'il sait, en supposant qu'il sache quelque chose. »

» Il fut convenu que j'irais me mettre au *B—A—BA* chez le grand prêtre de la doctrine musicale. Cherubini, de retour de Vienne, où sa *Farniska* n'avait qu'à moitié réussi, souffrait en ce temps-là d'une maladie nerveuse. Napoléon n'aimait ni sa personne ni sa musique. Toutes ses faveurs étaient pour l'auteur de *la Caverne*. Les médecins avaient interdit à Cherubini le travail de la composition, et les leçons qu'il voulut bien me donner devinrent son unique distraction. Il y prit goût au point de s'impatienter et de me rudoyer quand j'étais de quelques minutes en retard sur l'heure de la leçon. Il me semble le voir encore assis de-

vant une petite table, où je venais prendre place vis-à-vis de lui. Cette forte éducation dura trois années. Mais en sortant de l'école du maître, ainsi que tous les écoliers, j'avais hâte d'user de ma liberté et non de me produire. Je mis donc au fond d'une commode la science que je venais d'acquérir, et, pendant trois autres années encore, je n'y songeai plus. »

C'est en rendant compte de *Gustave*, dans l'ancien journal *le Temps*, de Jacques Coste, que M. Fétis, considérant M. Auber comme un homme qui n'était bon qu'à enterrer, commença, à la manière de Bossuet : « Un homme était né musicien... » M. Auber est, de tous les compositeurs bien portants, celui pour lequel on a usé le plus de linceuls et dérangé le plus souvent les pompes funèbres. Ce qu'on l'a tué de fois est inimaginable, et nous ne sommes pas au bout.

La salle de l'Opéra-Comique, badigeonnée et dorée des baignoires au plafond, rouvrit ses portes avec *Lestocq*, de MM. Scribe et Auber, le samedi 24 mai 1834. L'ouvrage était en quatre actes, je le note en passant. Il eut du succès, et même beaucoup; mais il n'y avait plus une seule *étoile* dans la troupe. Chollet, le dernier des Romains, s'était exilé au théâtre de la Monnaie; Mme Casimir initiait les Bordelais aux fantaisies de sa vocalisation d'un goût douteux, servie par une voix au timbre d'or. Le musicien de *Lestocq* avait pour interprètes le tenorino d'Étienne Thénard et le sopranino de Mlle Massy (aujourd'hui Mme Hébert, *grave* professeur à la succursale de Toulouse).

Dix mois après ce succès, le lundi 23 mars 1835, le théâtre donnait une des plus belles et des plus complètes partitions du maître, ce *Cheval de bronze* que l'Opéra semble avoir enlevé à son petit confrère, uniquement pour lui jouer un malin tour. Ainsi que le chien du jardinier, il ne touche point à sa *pâtée*, et défend qu'un autre y mette la dent.

Le défaut de l'œuvre qui nous occupe, c'est peut-être la profusion des idées du compositeur. Les trois actes de cet opéra-féerie

sont comme les souterrains du génie Amgyad, de *la Statue*. Le public, qui l'écoute, a de la mélodie jusqu'à mi-jambe ; il a l'éblouissement de Sélim, et ne sait que choisir, sollicité à droite et à gauche par des tas de diamants et des boisseaux de perles. *Le Cheval de Bronze* est le dernier ouvrage et la plus étincelante partition de la seconde manière de M. Auber. La comédie musicale, élégante, spirituelle, est sur le point de naître avec *Actéon*, *l'Ambassadrice* et *le Domino noir*.

M. Auber, en homme vraiment doué, va modifier et rajeunir sa forme, en subissant la nécessité, toujours très-dure pour un musicien, de la plier à la nature de l'interprète qu'il doit faire valoir. Le difficile, en pareil cas, est de rester artiste en se faisant tailleur, et de ne point glisser au valet musical comme un Puccita. En ne voulant faire qu'un vêtement à une cantatrice française au goût italien, M. Auber sut se créer un style qui restera définitivement le sien. Pour donner tout son relief, tout son éclat à cette vocalisation si savante et si suave, à cette voix si élégante, mais en même temps un peu affaiblie et bornée, il faut renoncer à écrire de grands finales, mettre une sourdine aux duos et aux trios, multiplier les thèmes peu développés autour desquels vont s'ébattre, comme autant d'oiseaux jaseurs, les *points d'orgue* capricieux de la virtuose. Qu'il en soit fait ainsi que le veut le succès de Mme Damoreau. Pour passer des profusions d'idées du *Cheval de Bronze* au travail de lapidaire, qui constitue l'acte exquis et charmant d'*Actéon*, il n'en coûtera qu'un trait de plume à M. Auber. L'art d'une Damoreau, c'est cette *flûte*, dont parle le poëte Horace, faite pour plaire à un auditoire « honnête et retenu, » et non point au « paysan grossier » et au « rustre sans gêne. » L'auteur du *Domino*, seul de tous les maîtres, pouvait écrire une musique appropriée à cet instrument qui allait charmer les oreilles délicates.

Lorsque Mme Damoreau, — qui n'était alors que la *signorina Cinti*, — quitta les Italiens pour l'Opéra, rien ne ressemblait plus à son chant que sa personne. Des yeux noirs dont la douceur tempé-

rait la couleur ; un nez fin, aristocratique, busqué à l'Espagnole; un visage aux lignes très-fermes, adouci par une physionomie d'une grâce toute française : en un mot, la femme était brune et avait le charme des anges que la tradition fait blonds.

En devenant la Dona Lucrezzia, d'*Actéon*, Mme Damoreau avait pris l'embonpoint qui sied à une signora de famille patricienne. Chez elle, si le bel ange était parti, la jolie femme était restée. Quant à la voix, c'était toujours, ce devait être jusqu'à la fin la voix de la *signorina Cinti*, — une voix de velours, d'une égalité parfaite, d'une sonorité douce et caressante, qui ne s'enflait point et ne se surfaisait jamais pour paraître plus grande ou plus passionnée. Le style de la cantatrice pouvait se dispenser d'être grand, car il avait l'excuse d'être parfait. Mme Damoreau était toujours égale à elle-même; cette qualité, — qu'elle devait à un goût exquis uni à son savoir d'excellente musicienne, — finissait par être un défaut. On se fait vite aux beautés de l'art qui sont toujours en pleine lumière; on s'en fatigue plus vite encore. Le talent de la cantatrice manquait d'*ombres* (pour les auditeurs vulgaires, c'était manquer de couleur); il n'y fallait pas chercher ces grandes oppositions passionnées que l'artiste n'obtient qu'au prix de la santé et de la durée de son organe. Elle a chanté avec la même supériorité sur trois scènes différentes et n'y a jamais poussé un *cri*. De toutes les virtuoses passées, présentes et futures, ce bonheur ne sera arrivé qu'à elle.

Il ne faut songer à comparer Mme Damoreau à aucune des grandes chanteuses dont elle fut la contemporaine ou l'institutrice. Élevée à l'école des virtuoses italiennes, elle les écouta et ne les imita point; formant, à son tour, des cantatrices françaises, elle est restée inimitable. Dans la cavatine du *Barbier : Una voce poco fà*, la Fodor et la Sontag avaient plus d'éclat : elles n'avaient pas plus d'art. A l'Opéra, Mme Branchu pouvait mettre plus de passion que Mlle Cinti dans l'air d'Amazilly, de *Fernand Cortez* : elle ne le disait pas avec plus de sensibilité et de suavité amoureuse. Dans la petite salle des Nouveautés, où il ne fallait que fredonner spirituellement, Mme Da-

moreau se montra dans *Actéon, l'Ambassadrice* et *le Domino Noir*, la plus accomplie des cantatrices spirituelles. Condamnée à faire tenir son style dans le cadre d'un couplet, elle le condensa et en fit un diamant.

Nous voici arrivés à l'année 1836. Ce fut pour le maître français une phase de fécondité vraiment exceptionnelle. Le musicien écrit, sans reprendre haleine, *Actéon*, joué le samedi 23 janvier ; *les Chaperons blancs*, représentés le samedi 9 avril, et, enfin, *l'Ambassadrice*, qui parut le lundi 20 décembre.

Les Chaperons blancs ne furent point heureux, et la faute en est tout entière à l'auteur du poëme. Les hommes de goût ont toujours regretté le désastre immérité de la partition. Elle passe pour une des meilleures qu'ait écrites le musicien. Le public n'en connaît que l'ouverture, qui figure de nos jours dans les concerts, et un trio plein de verve qui a trouvé sa place au premier acte de *Fra Diavolo*.

Actéon, qui servit de début à Mme Damoreau, au petit Opéra de la place de la Bourse, même après la retraite de cette cantatrice parfaite, fit valoir deux talents que je ne songe point à comparer : la vocalisation savante, mais un peu roide, de Louise Lavoye, et, en dernier lieu, le style et le charme de Caroline Miolan ; *Actéon* est la pierre de touche de l'art d'une cantatrice ; et quand il cesse d'être au répertoire, on en peut conclure que le théâtre attend encore sa *prima donna*.

Actéon fut créé par Révial, Inchindi, Mmes Damoreau, Pradher et Camoin. L'œuvre brille comme une *étoile*, dont la lumière, il est vrai, n'arrive pas en ce moment jusqu'à nous. Quant aux interprètes, ils se sont réfugiés, hélas ! au pays des *vieilles lunes*.

Malgré le succès très-vif qui salua son émigration de la rue Le Peletier à la place de la Bourse, Mme Damoreau ne fut la maîtresse au logis, et ne sentit son talent définitivement acclimaté à l'Opéra-Comique qu'à partir de *l'Ambassadrice*. La chanteuse n'avait plus de gages à donner au public ; mais on pouvait douter encore jusque-à de l'aptitude de la comédienne. Le jeu agréable mais un peu

contraint, de dona Lucrezzia avait fait naître des doutes à ce sujet. L'esprit et l'enjouement d'Henriette prouvèrent que les vieux habitués s'étaient alarmés à tort. Sans valoir la chanteuse, la comédienne, chez Mme Damoreau, avait son prix. Et puis, comme elle était secondée dans *l'Ambassadrice!* Couderc, plein de l'enthousiasme de la jeunesse et du talent! Jenny Colon, blonde, jolie, gracieuse, avec sa voix facile de grisette et de fauvette!

L'Ambassadrice avait encore pour les contemporains un attrait qui nous échappe. Ce n'était qu'un roman dramatique, mais, dans ce roman, le public croyait bien lire une histoire vraie, celle d'une grande cantatrice qu'il avait beaucoup applaudie et beaucoup aimée, et qui, semblable à la nièce de Mme Barneck, venait d'abandonner les *prime donne* pour jouer les comtesses. Comment, d'ailleurs, ce prénom d'*Henriette*, choisi par les auteurs avec une intention marquée, n'eût-il pas fait prononcer tout bas aux spectateurs le nom d'Henriette Sontag?

Quand on vient à songer à cette mort lointaine et tout à fait inattendue de la rivale de la Malibran, on trouve très-sage le dénoûment de M. Scribe, et l'on se dit qu'*Henriette* a eu raison d'épouser *Bénédict*.

IX

SCRIBE ET AUBER. — POURQUOI LEUR ASSOCIATION FUT HEUREUSE. — LES HABITUDES DE L'HOMME CHEZ LE COMPOSITEUR. — DU BAILLEMENT EN MUSIQUE. — DEUX ANECDOTES SUR SPONTINI. — LE LIVRE D'OR DE M. AUBER. — LE MARIAGE DE LA MUSIQUE ET DU POEME. — HISTOIRE D'UNE ÉPINETTE. — LA CHAMBRE DU DEUXIÈME ÉTAGE. — LE SUPPLICE DU CHAUDRON. — LE DOMINO NOIR.

Avec *le Domino*, M. Scribe allait naturaliser, à l'Opéra-Comique, la comédie à surprises. Cette nouveauté, qui passionna sur-le-champ le public de l'endroit, consistait à faire des trois actes d'une pièce le *premier*, le *second* et l'*entier* d'une charade, dont on nous faisait attendre le *mot* jusqu'au dénoûment. Pour que la musique trouvât sa place dans ce va-et-vient de personnages et ne fût point étouffée entre deux scènes, il fallait tout l'art et tout l'esprit de M. Auber. On a conclu un peu légèrement, de cette association si heureuse du poëte et du musicien, que leurs talents étaient jumeaux dans deux arts différents.

C'était fort mal raisonner, et voilà près de quarante ans qu'on raisonne ainsi. M. Scribe possédait de l'auteur dramatique toutes les qualités, une seule exceptée : l'art d'écrire. Doué d'une imagination inépuisable pour échafauder une action et en embrouiller les incidents à plaisir ; pour tenir vingt gageures contre le sens

commun et les gagner toutes; pour placer ses personnages en équilibre sur des situations extrêmement tendues, d'où ils ne semblent pouvoir sortir qu'en se cassant le cou, et les en tirer avec une dextérité qui tient du prestidigitateur, il ne lui a manqué, pour être un homme de génie, qu'un peu plus de grammaire et de souci de la langue.

Or, M. Auber, avec le don de trouver des chants heureux, écrit supérieurement la sienne. C'est un styliste et même un délicat; sa phrase — comme on disait autrefois — a le tour, le contour et le détour. La grâce et l'élégance mêmes, elle est au patois de M. Scribe ce qu'un Parisien du boulevard des Italiens est au sauvage de la Nouvelle-Zélande, laquelle, ainsi que chacun sait, est placée aux antipodes de Paris.

Non, Scribe et Auber ne se ressemblent point et ne se touchent par aucun côté, bien que leur longue collaboration ait été une bonne fortune pour tous deux. Et, à ce propos, je crois le moment venu, pénétrant avec le musicien dans son cabinet de travail, le suivant à la promenade, m'asseyant près de lui au théâtre, de le surprendre dans le déshabillé de sa pensée et en tête-à-tête avec son inspiration. Chaque artiste a ses procédés qui lui abrégent les douleurs de l'enfantement. Étudions ceux de M. Auber; nous serons peut-être bien près de saisir comment il collaborait avec M. Scribe.

M. Auber compose toujours. Vous le rencontrez flânant le long des boulevards : il travaille. — Vous prenez au théâtre une stalle voisine du fauteuil où il s'est installé et où il ne tardera pas à s'endormir : il travaille. — Vous passez rue Saint-Georges après minuit; la rue est noire à droite et à gauche, à l'exception d'une fenêtre derrière laquelle une lampe discrète tamise la clarté; cette lampe est celle du musicien : il travaille. — Vous frappez chez lui à six heures du matin; une portière, cassée comme la fée Urgèle, vous indique le premier étage. Une femme de charge, vieille comme Beaucis, vous renvoie à un valet de chambre aussi âgé que Philémon. Ce valet de chambre vous introduit dans un salon hospitalier,

et déjà les sons du piano arrivent jusqu'à vous : le musicien travaille. Il n'importe; il vient gracieusement à votre rencontre; mais vous rendrez compte à la postérité d'une mélodie qui allait naître et dont vous lui faites tort.

Ce maître, — le plus jeune et le plus laborieux de tous, — vous avouera avec simplicité, si vous l'interrogez là-dessus, qu'il n'a jamais connu, en composant, d'autre muse que l'*ennui*. « On trouve ma » musique gaie, me disait-il un jour; j'ignore comment cela se fait » et peut se faire; il n'y a pas de *motif*, parmi ceux qu'on a la bonté » de trouver *heureux*, qui n'ait été écrit entre deux bâillements. » Je pourrais vous montrer tel passage où ma plume a glissé sur la » *portée* et formé un long zigzag, au moment où mes yeux se fer- » maient, où ma tête, alourdie par le sommeil, s'inclinait sur ma » partition. Et ce sont pourtant ces tristes enfants de l'ennui qu'on » nommait autrefois, qu'on nomme peut-être encore les *contredanses* » d'Auber. »

Ne croyez pas à une modestie jouée; le compositeur est sincère avec les autres et avec lui-même. « Je n'ai jamais feuilleté une de » mes anciennes partitions, me disait-il encore, avec la joie qu'on » doit éprouver à revoir des visages qu'on a connus et aimés, et » quand cela m'arrivait, je me disais qu'il y a bien des morceaux » que je recommencerais, si ma partition était à refaire. »

Bien différent d'Auber, Spontini avait en lui la foi de l'apôtre; que dis-je? la foi du pape infaillible. Même en robe de chambre et en pantoufles, il se sentait mentalement couronné du laurier du chantre de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*.

On cite de lui cette courte allocution aux symphonistes et aux chanteurs, à la dernière répétition de son opéra d'*Olympie*, à Berlin. Tout le monde était à son poste, sur la scène et dans l'orchestre. Spontini arrive le dernier, en costume de *gala* et la poitrine constellée de toutes les décorations de l'Europe. Il marche gravement. Il se place au pupitre du chef d'orchestre avec la ferveur du prêtre montant à l'autel. Il élève son bâton de mesure, et, embrassant d'un

regard circulaire la double armée qu'il commande : « Messieurs, » dit-il en élevant la voix et en appuyant sur certaines syllabes, » l'ouvrage que nous allons *avoir l'honneur* de répéter est un *chef-* » *d'œuvre.* Commençons »

Un autre jour, il fait venir son tailleur et lui commande une redingote. Le maître, auquel on prend mesure du vêtement, se campe dans l'attitude du Jupitier olympien ; on eût dit que le plafond s'abaissait vers ce front qui montait toujours.

— Monsieur Spontini, fit le tailleur, voulez-vous que la redingote descende jusqu'au genoux ?

— Plus bas, répond le compositeur.

— Bien. Jusqu'au mollet ?

— Plus bas.

— Alors, jusqu'à la cheville ?

— Plus bas, plus bas, vous dis-je.

— Plus bas, c'est impossible, reprend avec douceur l'honnête Allemand ; cela vous gênerait pour marcher.

— Marcher ! — s'écrie le compositeur en planant avec son regard d'aigle au-dessus du tailleur courbé en deux. — *Est-ce que je marche ?*

Revenons à M. Auber. Le musicien possède plusieurs albums extrêmement précieux : ce sont des volumes de *papier réglé*, reliés sans aucun luxe, et sur lesquels il note ses *chants* à mesure que l'inspiration les lui envoie. A-t-il un opéra à écrire, il consulte ses albums, il fait son inventaire, il compte son trésor, et il n'a plus d'autre souci que l'embarras des richesses ; mais celui-là n'est pas mince. Dans les arts comme dans la vie, il ne suffit pas d'acquérir des millions : l'essentiel est de savoir les bien dépenser. Telle mélodie, écrite depuis vingt ans sur l'album de M. Auber, attend encore sa place dans une partition ; son père n'a pas trouvé jusqu'ici le couplet auquel il voudrait la fiancer. Patience, et soyez sans inquiétude sur l'avenir de la demoiselle à marier ! le marieur viendra un peu plus tôt, un peu plus tard ; elle est trop jolie pour coiffer sainte Catherine.

Lorsque M. Auber a fait ce que j'appellerai sa conscription d'*idées* pour une campagne prochaine et une prochaine victoire, il biffe avec une croix les mélodies auxquelles, les appropriant aux paroles, il va donner une forme définitive. Nous touchons au secret de la collaboration du musicien avec son poëte. Du temps de Scribe, cette collaboration était des plus curieuses, et, dans la tâche ingrate, — non pas de régler la musique sur les paroles, mais de faire marcher le vers sans boiter sous la musique, — l'associé de M. Auber a exécuté de véritables tours de force. Il arrivait parfois que le musicien donnait au poëte un *monstre* sur lequel ce dernier devait placer des rimes de longueur toute pareille. Le récit de Raimbaud dans *le Comte Ory*, l'air de donna Lucrèce, d'*Actéon : Souvent, un amant ment*, sont, en ce genre, les chefs-d'œuvre de M. Scribe.

Quand M. Auber a trouvé une mélodie (et pour lui ce n'est pas une affaire), n'allez pas croire qu'il la couche sans plus de façon sur son *livre d'or*, après l'avoir essayée sur le piano qui meuble son cabinet de travail. Elle doit passer auparavant par l'*épreuve de l'épinette*. Malheur à celle qui n'y résiste point; elle est condamnée à rentrer dans le néant d'où le compositeur l'avait tirée.

Voici en quoi consiste l'*épreuve de l'épinette* : M. Auber habite seulement le premier étage de son hôtel de la rue Saint-Georges. Dans une chambre du deuxième étage (véritable nid d'artiste), le compositeur a fait placer le vieux piano qui fut le compagnon de sa pauvreté. Lorsque la main interroge ses touches délabrées, vous croiriez entendre se plaindre et monter vers les cieux les âmes de plusieurs chaudrons; c'est à donner à un *étameur* la nostalgie du pays natal. Eh bien! il faut que le chant *nouveau-né*, condamné à passer par ces notes enrhumées et boiteuses, en sorte à sa gloire. S'il charme l'oreille du compositeur, en dépit de la *chaudronnerie* qui le défigure, M. Auber n'exige rien de plus : *Dignus est intrare*, et l'album lui est ouvert.

Cette halte dans la biographie de notre musicien n'était pas inu-

tile, puisqu'elle nous a permis de le voir et de l'étudier de plus près. En route! je vois une date qui *verdoie* et un succès qui *poudroie* à l'horizon. La date est celle du lundi 4 décembre 1837; le succès a nom *le Domino noir*.

X

LE DOMINO NOIR. — UNE CHANTEUSE LYONNAISE. — LE LAC DES FÉES. — Mme STOLTZ — Mlle NAU. — DUPREZ. — LA RÉACTION. — ZANETTA. — LE THÉATRE-ITALIEN BRULE. L'OPÉRA-COMIQUE RENAIT DE SES CENDRES — ÉLIÇABIDE ET Mme LAFARGE. — LES DIAMANTS DE LA COURONNE. — Mme ANNA THILLON. — AUTRE CHANTEUSE LYONNAISE. — Mme MIRO CAMOIN. — AUBER CHEZ LE DUC D'ORLÉANS. — DEUX MÉDAILLONS DU MUSICIEN.

On arriverait bien tard pour parler du grand succès du *Domino noir*, des vingt-six ans de popularité de la musique de M. Auber, de l'accueil que reçut, indépendamment de sa musique spirituelle, la pièce absurde et si amusante de M. Scribe. Les deux collaborateurs avaient fait dix fois aussi bien ; le compositeur, pour sa part, comptait en foule des œuvres plus fortes d'imagination et d'haleine ; il est vrai qu'il n'avait jamais montré autant d'esprit. Il avait surtout compris admirablement que, dans un poëme où l'auteur a donné beaucoup à l'*action*, et à une action invraisemblable, il faut chanter vite, ne pas chanter longtemps, et ne chanter que des choses d'un relief qui se puisse graver rapidement dans la mémoire. Les yeux du spectateur suivaient, avec une curiosité dont rien n'eût pu les distraire, et à travers leurs transformations inattendues, la femme masquée du premier acte, la servante aragonnaise du second qui le met sur la piste d'une danseuse ou d'une reine d'Espagne,

et la novice du sang royal du dernier acte, laquelle doit ignorer jusqu'à la derniere scène, si elle se fiancera à Dieu ou si elle épousera Horace : comment ce spectateur, placé par le poëme sur des charbons ardents, eût-il conservé le calme nécessaire pour écouter la musique *pour la musique*? Le musicien devait se presser et courir comme l'auditeur; sinon, on l'eût planté là.

Berlioz n'y avait donc pas suffisamment réfléchi, lorsqu'il écrivait, en venant d'entendre *le Domino noir* : « On a trouvé la musique de M. Auber, comme toujours, vive, légère et piquante. » Quelques personnes, d'un goût sévère, lui reprochent, il est vrai, » *ses formes un peu étroites, ses mélodies courtes, sa tendance* » *vaudevillique*. » — Mélodies courtes, formes étroites, « tendance vaudevillique, » si vous voulez encore : tout cela qui vous semble être le défaut capital de la composition et l'amoindrissement du compositeur, est ici, au contraire, une qualité et la preuve d'une habileté très-grande et d'un tact très-sûr. Un homme d'esprit, arrivant dans une grande soirée où les invités s'entassent, se pressent, s'étouffent, ne va pas réclamer un peu de silence et d'immobilité afin de placer un beau morceau d'éloquence.

Il laissera la foule se jeter dans les salons où l'on danse, et, se tenant dans une pièce où il pourra circuler à l'aise, s'asseoir commodément, parler sans élever la voix, il s'abandonnera à une causerie discrète, et prendra, sans croire déroger, le ton superficiel de l'auditoire en habit noir et en robe de bal qui l'écoute. La musique de M. Auber, dans le pêle-mêle des scènes d'une action très-compliquée, c'est cet homme d'esprit au milieu d'un bal, qui ne veut pas élever la voix plus haut que les violons, et fait de jolis mots, et non de longs discours.

Indépendamment des grâces de sa musique et de l'intérêt de son poëme, *le Domino* était le dernier jet de flamme d'une voix qui allait s'éteindre, le sopranino de Mme Damoreau. La pièce était, d'ailleurs, jouée supérieurement par Couderc, et avec un rare ensemble par Moreau-Sainti, Henri, Grignon, l'excellente Mme Boulanger, et

une actrice au teint olivâtre et aux yeux de créole, Julie Berthaud, une prima donna des grandes villes de la province, qui a fini par les *Lisette* et les *Marton* au second Théâtre-Français. Les yeux noirs de Julie Berthaud sont restés célèbres dans la mémoire du dilettantisme lyonnais. Avec une voix capricieuse mais argentine, *Mathilde* ou *Zerline* ne chantait pas toujours juste; mais lorsque, pour racheter une intonation douteuse, elle détendait l'arc de son sourire, et lançait par-dessus la rampe une *noire étincelle;* lorsque surtout, sur l'accord final d'un opéra, elle multipliait les chatteries et les révérences, le public était dans l'ivresse, et l'on disait le lendemain : « Julie Berthaud n'était pas en voix... quelle soirée délicieuse nous avons passée! »

Depuis *Gustave*, M. Auber avait cessé d'écrire pour l'Opéra. Il lui apporta *le Lac des Fées*, qui fut représenté le lundi 1er avril 1839. L'ouvrage obtint un grand succès, et présenta un contraste assez piquant : Mme Stoltz, qui allait créer l'année suivante la *Léonor* de Donizetti, jouait un rôle ingrat et secondaire à côté de Mlle Nau, pour laquelle avait été écrit le rôle sympathique de la pièce. Mignonne de sa personne, élégante et jolie, douée d'une petite voix aux sons purs et flûtés et d'une grande agilité de vocalisation, l'élève de prédilection de Mme Damoreau était la plus adorable fée qu'on pût voir et, — en s'y prêtant un peu — la plus délicieuse cantatrice qu'on pût entendre. Elle conquit, ce soir-là, sa réputation, et la mérita quelques années plus tard dans *Lucie*.

La réaction contre Duprez, inévitable après tant de succès et après tant de fatigues dont les marques ne pouvaient être plus longtemps dissimulées au public, cette réaction date de la soirée du *Lac des Fées*. Ce fut Berlioz qui attacha le grelot et, le premier, fit entendre le cri d'alarme On pouvait lui reprocher d'y mettre un peu de cette exagération qu'il reprenait dans *lès éclats de voix énormes* de Duprez. Après avoir loué quelques beaux effets chez le virtuose, le critique ajoutait :

« Ceci est de l'art et du grand art. Mais ce qui s'en éloigne, ce sont ces éclats de voix énormes dans des situations où l'accent naturel, autant que les convenances scéniques, comporteraient, au contraire, le chant le plus soutenu et le plus doux ; ce sont ces efforts terribles qui font mal à la poitrine des spectateurs et ne charment guère l'oreille de l'auditeur; ce sont, enfin, toutes les conséquences de la fatigue et du dépérissement de la voix de Duprez. »

Duprez était très-fatigué en effet, et c'est probablement à cause de cela qu'il venait d'abandonner son rôle dans le *Benvenuto Cellini* d'Hector Berlioz.

Le Lac des Fées est un des trois ou quatre ouvrages d'Auber que je n'ai pu entendre. Il réussit à Paris, il tira de la foule, à Bruxelles, une jeune et jolie cantatrice, Mlle Charton, devenue Mme Charton-Demeur, que nous avons applaudie, il y a quinze ans, place Boïeldieu, que nous applaudissions, il y a deux ans à peine, dans Desdemone, et que nous retrouvons, place du Châtelet, dans la Didon des *Troyens*, de Berlioz.

La critique le prit sur le ton de la commisération avec l'opéra nouveau : « La musique de M. Auber, dit-elle, semble avoir été » écrite à une de ces époques de fatigue où se sont trouvés les plus » grands artistes, et pendant lesquelles leur imagination se refuse » à créer rien de saillant et de neuf. » — Remerciez, mon cher monsieur Auber; elle ne s'est pas toujours montrée aussi polie. C'est une pilule; mais elle a pris soin de vous la dorer!

Zanetta, représentée le vendredi 15 ou le lundi 18 mai 1840 (la date est restée pour moi indécise), est venue au monde entre deux causes célèbres : l'affaire de l'instituteur Éliçabide et le procès de Mme Lafarge ; sans compter les tribulations d'un déménagement. L'Opéra-Comique abandonnait sa salle à boyau de la place de la Bourse pour venir se loger fastueusement place Favart, dans la salle reconstruite après le sinistre des Italiens. Le soir où Mme Damoreau fredonnait, avec plus d'art et moins de voix que jamais, ses mélodies et ses points d'orgue, la sonorité tempérée de l'orchestre de M. Auber était dominée par un bruit de papier froissé, qui par-

tait de toutes les loges. On assistait à l'opéra nouveau, le nez dans les journaux du soir. On dévorait les détails donnés par eux sur l'assassin Éliçabide. —Il a tué une femme,—il a assommé ses deux enfants à coups de marteau, — il est bachelier ès lettres, — il écrivait dans les journaux... — voilà les propos échangés entre deux cavatines. C'est dans *Zanetta* qu'on vit se coucher l'astre de Mme Damoreau et se lever l'aurore de Mme Rossi-Caccia. L'ouverture, traversée par un délicieux trait de flûte, fut vivement applaudie; le premier acte annonçait un de ces triomphes promis à l'association toujours heureuse des noms de Scribe et d'Auber; en avançant, l'intérêt musical et dramatique sembla faiblir, et, Éliçabide se jetant à la traverse, *Zanetta* fut un opéra et un succès de transition.

L'année suivante, le samedi 6 mars 1841, la partition des *Diamants de la Couronne* obtenait, pour *Zanetta* et pour son propre compte, la revanche complète du compositeur. C'était le recommencement du succès du *Domino*, avec une veine musicale beaucoup plus abondante que dans *le Domino*. Il faut dire pourtant que l'ouvrage ne réussit pas aussi complétement à Paris qu'en province et à l'étranger. Le rôle de la Catarina, écrit pour Mme Damoreau, fut chanté par Mme Anna Thillon, avec tous les agréments d'une jolie femme, et aussi avec toutes les défaillances d'une écolière. — Des cheveux blonds adorablement crêpés, un visage de vignette anglaise, un pastel jouant la comédie, et un accent anglais fortement prononcé, c'était charmant, c'était même original; mais ce n'était pas suffisant dans ce rôle, le plus beau de l'emploi des *soprani* à l'Opéra-Comique. Les jaloux de la gloire constante du musicien dirent que M. Auber portait la peine de son inconstance et de son ingratitude. Le fait est-il bien prouvé, et Mme Damoreau, dont on avait dit dans *Zanetta* : « C'est toujours la virtuose par excellence, mais sa voix n'a plus de sonorité, » eût-elle porté jusqu'au bout, sans fléchir, le fardeau de cette création importante? Le doute est au moins permis.

Une seule femme a chanté la Catarina, et Paris n'a point connu

cette virtuose, ou ce que Paris a entrevu de ce talent formé loin de lui, ce sont les promesses du matin et les feux bien pâlis du soir. Mme Miro-Camoin, qui s'exila en province, et sut dorer cet exil après avoir créé le rôle de la *laide* dans l'opéra de *l'Éclair*, a été la vraie Catarina. Quand elle jouait et chantait l'Henriette d'Halévy, elle n'était pas encore; lorsqu'elle ne fit que passer, dix ans plus tard, dans *l'Ambassadrice*, elle n'était plus. Mais il reste des témoins de la puissance et de la séduction de l'actrice et de la chanteuse dans ce rôle qu'elle avait fait sien, et j'en appellerais au besoin, pour justifier mon enthousiasme rétrospectif, au témoignage du nouveau chef d'orchestre de l'Opéra, M. Georges Hainl, qui a monté à Lyon, pour Mme Miro-Camoin, *les Diamants de la Couronne.*

Les Diamants étaient joués, à l'origine, par Couderc, Mocker, Ricquier, Henri, Mmes Anna Thillon et Darcier. Le rôle de Diana de Campo-Mayor était bien peu de chose; mais, avec sa grâce et son esprit, Mlle Darcier le mit sur le premier plan au troisième acte, et elle ne dédaignait point de le jouer, alors qu'elle était l'actrice souverainement aimée à son théâtre.

Mlle Lavoye, Mlle Delille et Mlle Duprez ont abordé toutes trois, à dix ans de distance, ce rôle d'une reine *cheffe* de faux monnayeurs. La première et la dernière y déployèrent un beau talent de vocaliste; toutes deux laissaient désirer plus de charme; la seconde s'y montrait femme et jolie femme. Peut-être qu'en jetant les trois *Catarina* dans le creuset de Rebolledo, on en eût tiré la *Catarina* que nous attendons encore. Faut-il donc l'attendre toujours cette *Philis* des cantatrices?

Une anecdote sur *les Diamants*. M. Auber avait été invité par le duc d'Orléans aux fêtes militaires de Compiègne. Cette entrevue d'une tête couronnée et d'une tête qui croyait l'être, rappela l'entrevue de François Ier et de Charles-Quint. Le prince fit un accueil royal au chef de l'École française; mais celui-ci paya royalement l'hospitalité de Compiègne. La veille d'une grande revue, il demande une plume, de l'encre et du papier *réglé*, et, sous les yeux

du prince, il improvisa la marche-fanfare, que le compositeur a placée plus tard dans l'ouverture et au troisième acte des *Diamants de la Couronne*.

Le grand succès des *Diamants de la Couronne* désarma-t-il la critique? Fit-il pardonner enfin au compositeur ses vingt ans de triomphe et sa popularité que nous enviait le théâtre étranger? Je vous le dirai tout à l'heure. Je veux auparavant placer en regard deux médaillons de notre musicien, accrochés tour à tour au clou du feuilleton du plus considérable, du plus littéraire de nos journaux.

LES DÉBATS QUI PLEURENT.

« La phrase mélodique de M. Auber est courte, peu saillante... Mais ce dont un musicien est seul responsable, c'est du style plus ou moins distingué de ses mélodies... Un poëme n'a jamais obligé un compositeur à n'écrire que des banalités... Il y a un nombre prodigieux de contredanses dans cette partition (celle des *Diamants*)... La question d'art est tout à fait écartée... La critique ne peut pas toujours répéter cette plaisanterie : — « L'auteur a voulu faire une mauvaise chose, et il a tant de talent qu'il y a » parfaitement réussi. »

Le modèle était-il malade, ou posait-il mal? Le peintre avait-il ses nerfs? Quoi qu'il en soit, voici une autre copie du même original, brossée dans le même atelier, à la vérité, mais par la main d'un autre artiste :

LES DÉBATS QUI RIENT.

« M. Auber a été l'élève chéri de Cherubini... Il est le premier de nos compositeurs qui ait exercé une influence considérable en Allemagne et en Italie... Son mérite essentiel est d'avoir su être populaire sans être jamais vulgaire... Que d'œuvres médiocres ont été qualifiées de savantes parce qu'il s'y trouve deux ou trois méchantes modulations!... Et quel injuste oubli, par exemple, pour le final du *Serment*, un des morceaux les meilleurs et les plus complets que l'on ait exécutés sur la scène de l'Opéra!... M. Auber est, tout bien considéré, l'expression la plus complète de l'école française. »

La première de ces deux toiles, où le modèle n'est pas flatté, a été brossée le lendemain du succès des *Diamants de la Couronne;* la seconde, où l'original a si bon air, date de la réussite de *la Part du Diable*. Hector Berlioz a fait maussade le visage du musicien que M. Jules Maurel a fait souriant; et, chacun d'eux, s'adressant au même journal, lui a dit en musique : « Prête-moi ta plume pour écrire un mot! » — Le mot de M. Jules Maurel est celui qui restera.

XI

LE DUC D'OLONNE. — MORT DE CHERUBINI. — HENRI BEYLE (FRÉDÉRIC DE STHENDAL). — COUDERC PART, ROGER ARRIVE. — LA PART DU DIABLE. — RICQUIER. — Mme ROSSI-CACCIA. — UNE MARCHANDE DE GOUJONS PRINCESSE DE FÉERIE. — LA SIRÈNE. — Mlle LOUISE LAVOYE. — Mme UGALDE. — RETRAITE DE M. CROSNIER. — DIRECTION DE M. BASSET. — LA BARCAROLLE. — MORT DE MARIO.

Le Duc d'Olonne fut joué le vendredi 4 février 1842. Il offrit cette particularité que le partenaire de Mme Damoreau dans *le Domino* et *l'Ambassadrice* — Horace, don Henrique Couderc — suivit dans sa disgrâce la plus parfaite de nos cantatrices. Le rôle que lui destinait le poëte fut donné par le musicien à son camarade Mocker. En revanche, *le Duc d'Olonne* est le premier ouvrage dans lequel Roger commença la série de ses brillantes créations à ce théâtre, et en devint le comédien et le chanteur favori. Mme Anna Thillon chanta Bianca assez faiblement; mais elle fut trouvée charmante sous son costume de moinillon.

Le mois qui suivit la première représentation du *Duc d'Olonne* vit mourir à Paris deux hommes dont l'un compte parmi les grands musiciens de la fin du siècle dernier et du commencement de celui-ci, et l'autre se place au premier rang des littérateurs qui ont écrit sur la musique : Cherubini et Henri Beyle, ce dernier plus connu sous le pseudonyme de Frédéric de Sthendal.

Cherubini mourut le 15 mars 1842, à l'âge de quatre-vingt-deux ans; il était depuis vingt ans directeur de notre Conservatoire. Sa succession à la tête de cet établissement et sa place de directeur de la musique du roi ne furent pas disputées : l'opinion nomma son élève, le compositeur du *Duc d'Olonne*, et le roi Louis-Philippe n'eut qu'à contre-signer ce choix populaire. La fin de Henri Beyle fut assez vulgaire pour un homme qui avait la vanité aussi aristocratique, pour le moins, que l'esprit et le talent : l'historien de Rossini mourut au coin d'une borne, frappé dans la rue d'une attaque d'apoplexie. Il était en ce temps-là consul à Civitta-Vecchia. Beyle appartient au petit nombre des lettrés qui se passionnèrent pour la musique, en goûtèrent les plus exquises délicatesses sans l'avoir étudiée, et qui ne mettaient rien au-dessus des sensations qu'elle donne. Dans les dix-sept volumes de l'œuvre de Beyle, la musique, toujours finement goûtée et finement appréciée, revient comme le *da capo* d'une variation instrumentale. Le politique amer et désenchanté, l'écrivain sceptique, le penseur cynique, retrouve toute sa foi, toute son admiration, toutes ses illusions, lorsqu'il vient à prononcer et à écrire les noms *divins* de Mozart, de Cimarosa et de Rossini, qui rouvraient dans son cœur desséché la source vive des émotions de la jeunesse !

Au *Duc d'Olonne*, qui avait réussi sans grand fracas, succéda *la Part du Diable* (lundi 16 janvier 1843). Il semble que nous en touchions le souvenir comme avec la main. Je crois entendre encore Roger, don Raphaël d'Estuniga, étourdi comme un écolier, crédule comme un Espagnol, s'écrier avec insouciance au milieu des dangers qui le menacent : « C'est lui qui doit me protéger ! » — Et puis-je oublier le vieux Ricquier dans le licencié Gil Vargas, le gouverneur de don Raphaël ? Quels regards effarés et faux ! quelle mine papelarde ! quel maintien obséquieux et bas ! Quel vieux coquin que ce saint homme ! Ricquier a été le dernier comédien de ce théâtre; c'était l'acteur favori de M. Scribe, qui avait coutume de dire : « Ricquier a un rôle dans ma pièce; je suis

tranquille. » Le compositeur avait ses raisons pour l'être un peu moins, car les intonations ou les détonations de cet excellent *La Ruette* étaient des plus vagabondes. Il avait, dans *les Diamants* et dans *la Sirène*, des *aparté* d'une sonorité vraiment réjouissante. M. Auber disait spirituellement, en parlant de ces modulations non prévues : « Ricquier chante *entre* les touches du piano. »

La Part du Diable mit tout à fait en évidence une cantatrice qui devait faire de Carlo Broschi sa plus belle et, à vrai dire, sa seule création. On l'avait remarquée jusque-là au second rang ; elle monta avec éclat au premier dans ce rôle unique, et elle disparut après ce grand succès pour ne se plus montrer. On fit mille contes sur ce départ et cette abdication prématurée. Un voyageur prétendit avoir rencontré Carlo Broschi vendant des fritures de goujons dans un cabaret situé au coin d'un village perdu ; on s'en étonna le premier jour, on n'y songea plus le lendemain. Bien des années s'étaient écoulées, lorsque la marchande de goujons, déguisée en princesse de féerie, reparut au Théâtre-Lyrique dans le principal rôle de femme d'*Obéron*. Si c'était un fantôme, il était bien engraissé ; si c'était une apparition, elle avait oublié sa voix dans l'autre monde. Le Temps — celui que La Fontaine appelle un insigne larron — avait joué trop bien, hélas ! aux côtés de la cantatrice, le rôle du diable de MM. Scribe et Auber. Lorgnant avec envie sa jeunesse, sa beauté, son talent, sa voix, il lui avait dit : « Et ma part ? » Et le cruel avait tout pris !

Personne ne chantera, comme le faisait Mme Rossi-Caccia, la cavatine de *la Part du Diable* : « *Le Singulier récit qu'ici je viens d'entendre...* » et l'andante : « *Sans amis et seul sur la terre !* » Cette voix d'harmonica, toujours trop haut perchée dans d'autres rôles, ces vibrations semblables à la sonorité du verre avaient quelque chose de vraiment séraphique. Les notes d'oiseau montaient, montaient sans cesse, jusqu'à ce qu'elles fussent devenues une voix d'ange. La cantatrice restait froide en faisant fondre en larmes le spectateur.

Dans *la Part du Diable*, il semblait que le musicien et le poëte

n'eussent pas également partagé le succès. Favorisé par le public, M. Scribe avait un peu triché en s'adjugeant la sienne. Dans *la Sirène*, jouée le mardi 26 mars 1844, le compositeur regagna tout le terrain perdu ou qui avait paru l'être. Je ne saurais oublier cette date de la première représentation de *la Sirène*, car ce fut celle du premier feuilleton que j'écrivis sur Auber. J'ai égaré ce griffonnage de débutant dans la critique ; mais, s'il m'en souvient, j'y faisais assez irrévérencieusement la leçon à ceux de mes aînés qui avaient pris la longue habitude de traiter de musicien superficiel, de *faiseur de quadrilles* le chef de l'École française. J'avais raison, sans doute ; mais, comme tout homme qui s'essaye à cette tâche délicate de tenir une plume, je devais triompher de mes confrères dans un style bien incongru.

Scopetto, de *la Sirène*, a été, sans comparaison, le meilleur rôle de Roger, lui, qui n'en a créé que d'excellents à ce théâtre. Quel naturel, quelle sensibilité, quelle brusquerie sympathique dans ce caractère du fils de Marco Tempesta, bandit par héritage et honnête homme pour son propre compte ! On ne fit jamais un personnage plus vrai d'un rôle plus faux. Roger avait pour partenaires, dans cette pièce, Ricquier, étourdissant dans le marquis de Popoli ; Audran, chanteur agréable, à la condition d'être placé dans un rôle secondaire (ce qui le désolait), et M[lle] Louise Lavoye, devenue, par le départ de M[me] Rossi-Caccia, la prima donna de l'Opéra-Comique. M[lle] Lavoye avait une voix sèche, anguleuse, peu sympathique, mais sûre, rompue à toutes les difficultés du chant, dirigée par un talent plein de volonté et de fermeté. On n'était pas toujours charmé en l'écoutant, mais on était toujours tranquille. Lorsque la voix de la chanteuse exécutait une gamme diatonique ou chromatique, il semblait parfois qu'elle promenât l'oreille de l'auditeur tout le long d'une scie à dents égales. On finissait pourtant par se faire à ce supplice d'une vocalisation aiguë ou aiguisée, et, quand l'oreille était suffisamment aguerrie, on rendait justice à la *maestria* et au savant mécanisme de la jeune chanteuse.

Avec ses qualités très-réelles, très-estimables, Mlle Louise Lavoye était une chanteuse de transition. L'éclat qu'elle jeta sur son théâtre et sur les rôles nombreux qu'elle a créés, je le compare à la clarté que répandent des bougies dans un salon par une nuit noire. Tout est sombre au dehors, tandis qu'au dedans on rit et l'on cause. Il semble que cette fête ne finira plus. Mais, peu à peu, l'aube blanchit le ciel que va rougir l'aurore ; le jour naît, le soleil se lève, et cette *vraie* lumière absorbe la lueur douteuse et rougeâtre des bougies mourantes. Ce jour lumineux, dans lequel allait s'éteindre le talent laborieux de Louise Lavoye, ce fut l'avénement de Mme Ugalde, dont la voix et l'inspiration étaient un embrasement dans *le Domino*, *l'Ambassadrice*, *le Caïd* et *le Toreador*.

Après plus de dix années d'une gestion qui l'enrichit en sauvant d'une mort certaine le genre et le théâtre, M. Crosnier se retira et céda son privilége à M. Basset, — moyennant récompense honnête, bien entendu. Pour inaugurer la nouvelle direction, MM. Scribe et Auber donnèrent *la Barcarolle*, qui fut jouée le mardi 22 avril 1845. Le compositeur avait eu une idée assez originale, mais qui ne lui réussit pas complétement, c'était de confier trois rôles importants de son opéra à trois élèves du Conservatoire : la basse Chaix, le baryton Gassier et le mezzo-soprano Octavie Delille (Mlle Morize). Deux soldats expérimentés dirigeaient ces conscrits : Roger et Hermann-Léon. *La Barcarolle* fut reçue froidement par la presse et immolée tout d'une voix au foyer. La critique, érigée en oracle de Calchas, ne se donna même pas la peine d'anathématiser l'artiste et l'œuvre en style homérique. L'argot pouvait suffire à son dédain, et elle le formula en ces termes, que je suis honteux de répéter : « Le musicien de *la Barcarolle* n'a plus rien dans le ventre. » — Pendant que les journaux étaient en train de tuer M. Auber, il ne leur en coûtait guère plus de faire mourir le ténor Mario. Voici ce que, dans la nouveauté de *la Barcarolle*, on put lire dans toutes les gazettes grandes ou petites :

« Le bruit de la mort de Mario s'est malheureusement confirmé. Le chanteur se serait trouvé dans une maison, *qu'il pouvait regarder comme sienne*, avec un grand personnage anglais *dont la présence en ce lieu n'avait pas besoin d'excuse.* »

On prétendit que le ténor avait été poignardé par le grand seigneur, et si l'on ne donna pas le *fac simile* de l'arme meurtrière, ce fut par discrétion pure.

Quinze jours après, avec la permission des mêmes journaux, MM. Auber et Mario ressuscitèrent. Un petit journal de spectacle profita même de cette circonstance pour donner une définition à son lecteur sous forme de comparaison mythologique : il appela le compositeur de *la Barcarolle le Titon de la musique*. — Ce petit journal, trop frotté de mythologie, ne passait pas, en ce temps-là, pour « donner » ses éloges, et si le compositeur, comparé à l'époux rajeuni par Thétis, eût voulu y mettre le prix, l'écrivain eût changé l'*o* en *a*, et fait de *Titon Titan*.

XII

HAYDÉE. — LES ÉTRENNES DE 1848. — OU LE BIOGRAPHE PREND DES LIBERTÉS. — ROGER. — Mlle GRIMM. — LA PARABOLE D'UNE COMÈTE. — L'ENFANT PRODIGUE. — PETITE DISSERTATION A L'ADRESSE DES SOURDS QUI VEULENT ENTENDRE. — LA CORBEILLE D'ORANGES. — UN ENTRE-FILET DU JOURNAL DES DÉBATS. — LE PROVERBE DE LA PAILLE ET DE LA POUTRE. — LES ÉTRIVIÈRES DE SANCHO PANÇA.

Après *la Barcarolle*, soit découragement momentané, soit besoin d'un repos bien légitimement gagné, M. Auber garda un long silence. Il le rompit, le mardi 28 décembre 1847, avec la partition d'*Haydée*. Ce fut un beau succès, et ce succès était les étrennes que le musicien comptait donner à l'année 1848, laquelle ne tarda guère à donner les siennes à la France. Vous savez ce qu'il advint; le drame de l'Opéra-Comique avait compté sans un hôte terriblement vociférant en ce temps-là : le drame de la rue. Deux mois après son éclatante réussite, *Haydée*, jouée devant de rares spectateurs, de moins en moins attentifs, de plus en plus préoccupés, était impuissante à sauver une direction dont l'opéra de MM. Scribe et Auber était le dernier coup de dé. Les dés avaient été supérieurement jetés, et le coup était gagné, on peut le dire; le malheur est que 1848, trichant le destin avec son coup de tam-tam inattendu, dit au directeur, comme Lorédan à son partenaire Donato : *six et quatre...*

L'amiral de Venise était un rôle très-fort et très-chargé de musique. Ce fut la dernière création de Roger au théâtre qu'il allait abandonner; elle préparait admirablement au chanteur la transition du petit opéra au grand; car, si l'on excepte la romance du premier acte : *Mes jours voués à la souffrance*, le rôle entier de Lorédan Grimani est écrit pour un ténor dramatique. Roger produisit un grand effet dans la scène du *somnambulisme;* acteur, chanteur et mime, il y était complet; le brusque, le bon, le pétulant, le spirituel Scopetto de *la Sirène* avait su donner à cette physionomie d'un *honnête criminel* un cachet de mélancolie et de fatalité, et rendre intéressant ce pleurard éternel et monotone.

Dirai-je, non pas la vérité, mais mon *sentiment* sur *Haydée* (ce qui est bien différent)? Tout homme un peu sensible à la musique a une manière de comprendre et de proclamer le *beau* dans les arts, qui a pour points de départ et d'arrivée sa propre infaillibilité. C'est en matière d'opéra que le proverbe latin a raison : *Quot homines, tot sententiæ;* autant d'auditeurs, autant d'opinions. — Cela une fois bien établi, je rangerais *Haydée,* dont le succès dure encore, parmi les ouvrages de second ordre du compositeur. Pris isolément, je le reconnais, chaque morceau accuse l'expérience d'un maître; à côté d'une foule d'inspirations charmantes, on compte des pages saisissantes, entre autres la grande scène finale du premier acte; elle est dramatique, colorée, d'un tissu harmonique serré par une main savante; et dans l'ordre des inspirations purement gracieuses, l'air populaire de *la Brise*, la romance en *mi* bémol : *Il dit qu'à sa noble patrie*, etc., le duo des *soprani : C'est la fête du Lido*, renferment des mélodies d'un jet heureux, des harmonies d'une rare élégance. Je ne sais pourtant à quoi cela tient, mais ce que je loue en détail me laisse froid dans l'ensemble; la partition est comme un champ couvert d'épis mûrs et sciés que les moissonneurs auraient oublié de lier en gerbe; c'est une succession de morceaux excellents, et en grand nombre, qui n'ont pas l'air de tenir à l'opéra. La passion manque au drame musical. Je

le répète, c'est là une opinion personnelle ; j'ai une prédilection si partiale pour la musique d'Auber, que mon vœu le plus sincère, en critiquant *Haydée*, serait d'être injuste et même de n'avoir pas le sens commun. Prouvez-le-moi, et vous m'obligerez.

Dans *Haydée* jouaient, auprès de Roger, Hermann-Léon, Audran, Ricquier, Mlles Lavoye et Grimm. Nous les connaissons tous, à l'exception de la dernière.

Mlle Grimm, aujourd'hui mariée, retirée du théâtre et complétement oubliée, n'a pas plus de trente-six ans. C'était, en ce temps-là, une belle jeune fille, d'une distinction aristocratique. Son visage et ses épaules, d'une blancheur éblouissante, recevaient un éclat tout particulier des reflets aux tons de pourpre d'une de ces chevelures abondantes dont les grands coloristes vénitiens du seizième siècle aimaient à coiffer leurs madones. Mlle Grimm était *la Belle aux cheveux d'or* de l'Opéra-Comique, — et ceci n'est point un conte ! A l'époque de sa sortie du Conservatoire, elle avait donné la réplique à Roger dans Henriette de *l'Éclair*, partagé le succès du chanteur, et, dans le duo pathétique de la leçon, au deuxième acte, elle l'avait éclipsé. Sa voix, très-pure et jusque-là un peu froide, avait trouvé des accents à la *Falcon* pour interpréter la phrase si heureuse : *Elle disait, tout attendrie...* Cette soirée, tout à la fois un triomphe et une révélation, devait être unique dans une carrière bien courte, hélas ! Mlle Grimm demeura deux ou trois années encore à l'Opéra-Comique ; mais, par une ironie de la destinée, à mesure qu'elle se développait en beauté, au point d'inquiéter sa couturière, elle suivait, sous le rapport du talent, une progression diamétralement opposée ; *étoile* de première, de seconde, puis de troisième grandeur, elle envahissait la scène, et pourtant elle menaçait de passer à l'état de nébuleuse. Le jour où Mlle Lefebvre, sortant tout à coup de la foule pour remplacer Mme Ugalde, condamnée à un repos momentané, jouait et chantait avec tant de grâce et de jeunesse Élisabeth du *Songe d'une Nuit d'été*, Mlle Grimm faisait, à ses côtés, dans le personnage secondaire d'Olivia, sa dernière création, et, un

peu plus tard, sa dernière apparition. Mme Meillet joua le rôle, et nul ne songea à poser un point interrogatif devant cette substitution. Pour nous servir d'une image de Victor Hugo, Mlle Grimm a passé à l'Opéra-Comique *sans laisser même son ombre sur le mur*. Vous qui la vîtes filer comme un météore, — elle en avait la chevelure, — excusez la longueur de l'épitaphe!

Trois années s'écoulèrent entre *Haydée* et *l'Enfant prodigue*, représenté à l'Opéra le vendredi 6 décembre 1850. C'est le repos le plus long auquel se soit résigné M. Auber. Lui, qui sait l'art, et le pratique en maître, de causer en chantant, il avait attendu sans doute que les clameurs de la rue, en s'apaisant, lui permissent de faire entendre un bout de conversation. Quelle délicieuse partition que celle de *l'Enfant prodigue!* Oh! je n'ignore point qu'à l'occasion de ce retour du musicien vers l'art et le pays de *la Muette*, on crut avoir fait justice de ces cinq actes tout ruisselants de mélodies avec cette banalité qui avait servi bien des fois : *petite musique!* Le grand défaut de la partition de M. Auber, c'était son exubérance de séve et de vie. Elle avait beau marier le pathétique à la grâce, on ne lui pardonnait point ses sourires; on lui reprochait de manquer absolument de « couleur locale » par suite de cette paresse de notre jugement qui se paye de formules toutes faites. Au lieu d'écouter l'ouvrage nouveau, on se disait : La place de M. Meyerbeer est à l'Opéra et celle de M. Auber à l'Opéra-Comique; donc *l'Enfant prodigne* ne vaut rien. Assurément, le compositeur ne s'était pas nourri des livres saints; mais il est évident qu'à son insu, et par l'équilibre naturel qui tend à s'établir entre l'inspiration de l'artiste et la couleur du sujet qu'il veut traiter, M. Auber, sans être biblique, avait entrevu certains aspects de l'Orient. Le premier acte, d'un bout à l'autre, avait une grande simplicité; et, dans ce milieu patriarcal, l'air si coquet de la courtisane Nephté n'était pas un anachronisme, mais une opposition. La fille de Memphis apportait, sous la tente d'un serviteur du Dieu d'Israël, les airs chargés de langueur et de volupté d'une cité

amollie par le luxe, dont elle faisait la peinture. Ses vocalises sensuelles étaient ici en situation, puisqu'elles se promettaient la conquête d'Azaël.

Le matérialisme délicat et la civilisation élégante des Égyptiens ne revivent-ils pas tout entiers dans le second acte et dans l'orgie du troisième? Ne semble-t-il point qu'on respire l'Orient et ses parfums en écoutant la chanson du pâtre, au quatrième acte? Le compositeur, accusé de se plaire dans *le joli*, n'a-t-il pas su être grand dans l'air où Azaël, gardeur de chameaux, pleure Jephtèle et la tente paternelle? pathétique et simple dans la romance dramatique de Ruben : *Mon fils, je t'ai perdu!* Vous demandez où est la Bible! Je vous réponds : La voilà! Vous cherchez Memphis et l'Orient? Je vous les montre. Je vous renvoie au défilé du bœuf Apis, au ballet des almées, au tableau orgiaque des mystères d'Isis. Hector Berlioz, qui a besoin de faire un grand effort d'impartialité pour goûter l'art d'Auber, et qui n'y réussit pas toujours (veuillez vous rappeler mes citations), Berlioz analyse pourtant *l'Enfant prodigue* avec la sincérité respectueuse qu'aurait pu y mettre un admirateur depuis longtemps gagné au musicien. Le critique des *Débats* vit très-bien les beautés de l'œuvre là où elles étaient, et il les fait sentir avec toute sorte de considérations et de preuves à l'appui. « La partition de M. Auber, dit-il, est complétement pure de ces beautés terribles qu'accompagne l'ennui. » — J'en demande bien pardon à mon confrère, un peu d'ennui, dans les cinq actes de *l'Enfant prodigue*, n'eût rien gâté au succès de l'ouvrage. En France, où nous n'aimons pas toutes choses, nous faisons un très-grand cas de celles qui nous assomment majestueusement. Un génie souriant est bien près d'être, pour nous autres Français, un esprit frivole. Être fécond, être inspiré, être clair, cacher le savoir profond sous les légèretés de la forme, c'est le péché mignon d'Auber, et il a terriblement diminué la taille du maître dans l'opinion des hommes *sérieux*. Montrez à un homme, promeneur vulgaire, — et ce promeneur se nomme chez nous tout le monde — des

roses naturelles et des roses artificielles, il commencera par admirer les *fils de fer*. La fleur du bon Dieu pousse toute seule ; c'est à peine si le jardinier et le soleil s'en mêlent. Mais l'autre, c'est de l'art. Le *fil de fer*, voilà justement ce qui manque au talent de M. Auber, ainsi qu'à ses mélodies, qui ont poussé naturellement en plein soleil. Et je vais étonner bien des gens, — les scandaliser, peut-être, — en avançant une nouveauté (qui n'en est pas une pour les artistes), à savoir que le compositeur le plus savant de l'école française c'est, non pas l'auteur de *la Juive*, mais celui de *la Muette*. Que le pauvre et regrettable Halévy n'est-il encore de ce monde ! j'en appellerais à son témoignage. Le *grand*, pour les hommes qui se payent de mots, c'est la *dimension*. Ceux qui s'instituent les *jugeurs* des grands musiciens, des grands peintres, des grands écrivains, ressemblent à ce paysan qui, se rendant à la poste pour y prendre le courrier de son maître, mettait d'abord la main sur la plus large des enveloppes, peu soucieux d'épeler l'adresse de la lettre ; il payait, il voulait avoir du papier pour son argent. Que de gens qui se croient doués pour aimer et juger les choses d'art, et qui n'ont que le bon sens et la logique du paysan ! Axiome : Dans toutes les choses qu'il consent à admirer, le Français *veut avoir du papier pour son argent*.

Voilà une digression qui, si je n'y prends garde, m'entraînera bien loin de l'Orient et de *l'Enfant prodigue ;* revenons-y par un détour prosaïque. L'ouvrage de M. Auber avait pour interprètes : Roger, Massol, Obin, Mmes Laborde, Dameron et Plunkett.

Six mois après le succès de *l'Enfant prodigue,* le vendredi 16 mai 1851, Marietta Alboni créait à l'Opéra *Zerline ou la Corbeille d'oranges*. Le poëme de M. Scribe, ce n'était rien ; la musique de M. Auber, c'était.... eh bien, oui, c'était un canevas à *cabalettes* et à *points d'orgues*. Mais, cela autorisait-il un homme d'esprit, aimable, bien élevé, instruit, mais point entendu en musique, à écrire sur un maître comme M. Auber les lignes suivantes, aussi injustes qu'elles sont regrettables ?

« Les esprits chagrins prétendent qu'il y a trente-cinq ans, tout à l'heure, que les mélodies de M. Auber font les délices des *dilettanti* de l'Opéra-Comique : toujours coquettes et pimpantes, elles sont, hélas! *fanées, vieillottes, et ont perdu toute distinction....*

» Mlle Alboni a su rendre de la fraîcheur aux *petites* cavatines et aux rondos *surannés* de l'illustre patriarche (voilà un illustre bien placé!) de l'école française.... »

En supposant que cet outrage, décoché en style léger, fût mérité, était-il séant qu'un homme grave, qui s'abstenait ordinairement de tenir la plume dans son journal, signât un tel jugement de son prénom et de son nom considérables en matière politique? Était-ce pour mieux accuser le dédain de la critique? Le public, surpris de voir M. Armand Bertin (car c'était lui) au bout d'un *entre-filet* musical, prit le change; il flaira une perfidie où il n'y avait assurément qu'une boutade de mauvaise humeur, et attribua à un critique ou à une femme, — peut-être à tous les deux, — la prose du directeur des *Débats*.

Mais, tandis que j'extrais une paille de l'œil de mon voisin, il me pousse dans le mien une poutre énorme. J'avais oublié mon compte rendu de *la Corbeille d'Oranges*, et je le retrouve. En voici le commencement, et, avec des atténuations insignifiantes, la fin y répondait :

« Il m'en coûte assurément, à l'endroit de Zerline, de commencer par la sévérité; mais il en est d'un admirateur qui se fâche comme d'un poltron révolté : le premier dépasse parfois les bornes de la critique, et le second franchit toujours les limites du courage. »

Après cette citation, qui me couvre de confusion, il ne me reste qu'à ramasser la discipline avec laquelle je viens de fustiger un journal grave, et à en faire siffler les lanières sur ma peau. Ne me plaignez qu'à bon escient. Tout homme, dans ma situation, est de l'école de Sancho Pança, qui, se donnant les étrivières, frappait à coups redoublés sur.... l'arbre auquel il était adossé. Je vous réponds que mon bras ne sera pas moins vigoureux que le sien.

XIII

MARIETTA ALBONI. — LES CONCERTS DE L'OPÉRA. — MARCO SPADA. — UN BRELAN DE CANTATRICES. — LES TROIS CAROLINES. — CAROLINE LEFEBVRE. — CAROLINE MIOLAN — CAROLINE DUPREZ. — JENNY BELL. — MANON LESCAUT. — MARIE CABEL. — SON PORTRAIT. — LE BALLET DE MARCO SPADA. — DEUX NOUVEAUX PORTRAITS EN PENDANTS. — LA FERRARIS. — LA ROSATI.

Marietta Alboni, la Zerline de *la Corbeille d'Oranges*, était l'enfant d'adoption du public de l'Opéra. C'est sur une scène française que la cantatrice italienne avait conquis sa renommée européenne. Les succès obtenus par le célèbre contralto, à son apparition à Ventadour, ne furent, on peut le dire, que l'écho de ses prèmiers triomphes aux concerts de 1847, à l'Académie Royale de Musique. Je me souviens encore de la sensation produite par Marietta dans la cavatine d'Arsace. *Ecco me alfin' in Babilonia* furent les premières notes que fit entendre cette voix d'un volume plein et caressant, d'un timbre d'or et de velours. Il s'éleva, du parterre au cintre, comme un *ah!* comprimé, arraché par l'admiration à toutes les poitrines. Figurez-vous les épis mûrs d'un champ de blé frissonnant sous le vent qui courbe leurs têtes. On n'avait rien entendu de pareil dans... Babylone. L'Alboni chanta, ce soir-là, le duo du *Barbier* et le fameux *Brindisi* de la *Lucrezzia*, de Donizetti. Paro-

diant le mot des Vénitiens sur Rossini à l'issue de *Tancrède*, les Parisiens, en sortant de l'Opéra, s'abordèrent en se disant : « Une grande chanteuse nous est née! »

En souvenir de ce baptême de septembre 1847, l'Alboni du *Prophète* et de *la Corbeille d'Oranges* était donc, en dépit de son nom et de son style, une chanteuse « française, » et le seul ouvrage écrit sur la mesure de son talent et pour faire valoir ses qualités, le fut par un musicien français, M. Auber.

Quelques mois avant les représentations de *la Corbeille d'Oranges*, la fille de Duprez avait débuté aux Italiens dans *Lucie*. Elle avait dix-huit ans à peine, et son talent, plein de fermeté et de sûreté, savait obtenir de grands effets d'une petite voix. A l'issue de sa campagne italienne, l'Opéra-Comique engagea Caroline Duprez. M. Auber écrivit pour la débutante *Marco Spada*, qui fut joué le jeudi 23 décembre 1852. Battaille, Couderc, Boulo, Bussine et Mlle Andréa Favel s'effacèrent, avec bonne grâce, afin de laisser au premier plan Angela, leur nouvelle camarade. Pour donner du piquant auròle musical de la fille du chef de bandits, on avait imaginé de faire chanter à Caroline Duprez un morceau en quatre langues : le russe, l'anglais, le français et l'italien. L'effet fut moins original que bizarre, et la situation dramatique avait le malheur d'être une réminiscence, un peu trop forte, du second acte des *Diamants*. A la soirée chez le gouverneur de Rome, Angela, comme la Catarina chez le duc de Campo-Mayor, chantait sur un volcan ; à la vérité, elle ignorait le danger qu'elle courait en compagnie de l'auteur de ses jours, le sentimental Marco Spada, le *père Goriot* des voleurs de grand chemin.

On accusa M. Scribe d'avoir, pour faire une pièce neuve, retourné ses vieux habits dramatiques, et un plaisant du foyer baptisa l'opéra : *Fra-Marco ou les Diamants de la Sirène*. Mais la partition fut trouvée pleine de motifs heureux et originaux, et louée tout d'une voix. C'est, en quelque sorte, sous la dictée des spectateurs de la première représentation que Berlioz put écrire : « L'*in*-

» *domptable* jeunesse de M. Auber s'est encore donné carrière
» dans cette nouvelle partition. Il y a partout de la verve, une
» fraîcheur d'idées incroyable, une originalité *presque téméraire*
» parfois, et un coloris instrumental, qui n'ont jamais brillé
» d'un plus vif éclat dans les précédents ouvrages de l'au-
» teur. »

L'Opéra-Comique, en appelant à lui une nouvelle prima donna, avait-il voulu faire un passe-droit à celle qu'il n'avait pas su toujours placer à son rang depuis trois années, Mlle Félix Miolan? Je serais plutôt tenté de croire que, en collectionneur de talents rares, il s'était dit : « J'aurai mon *triolet* de Carolines! » Et, en effet, du jour où Angela devint un enfant de la maison, le théâtre eut trois noms, également chers au public, à inscrire sur son affiche : Caroline Lefebvre, Caroline Miolan et Caroline Duprez. Avec ce *brelan de cantatrices*, il devait gagner à tout coup. Les vieux habitués de l'orchestre, dans leur admiration pour la première des trois Carolines, se fussent pris aux cheveux, — s'il leur en était resté. — « C'est la finesse mutine de Mme Gavaudan, » disait l'un. — « C'est le charme tout féminin de Mme Pradher, » faisait un autre. — « Et moi, s'écriait un troisième, je soutiens que c'est l'esprit de Mlle Darcier! » — Eh! messieurs, aurait-on pu leur répondre, comme le fit, en pareille occasion, l'honnête pivert de la fable à ses voisins le perroquet, le cardinal et le serin : Caroline Lefebvre a de la finesse, du charme et de l'esprit, et il n'est pas besoin de baptiser du nom de ses devancières des grâces qui sont bien à elle!

Rien ne se ressemblait moins que les deux élèves qui font le plus d'honneur à l'école de Duprez. Mlle Félix Miolan, avec une voix inégale et trouée dans le médium, avait dans la demi-teinte des effets d'une sonorité séraphique. L'expression la plus pure, la plus exquise et en même temps la plus élevée de cet art, qui devait créer une école (les Miolan), c'est l'exécution du *Voi che sapete*, de Mozart, et de l'Abeille, de *la Reine Topaze*. La fille de Duprez, moins bien partagée encore sous le rapport des moyens naturels, sut rem-

placer tout ce qui lui manquait par du style : elle se fit une grande phrase avec une petite voix.

Jenny Bell, jouée le samedi 2 juin 1855, fut la dernière création de Caroline Duprez à l'Opéra-Comique. J'entends le mot création d'une façon absolue, et non dans le sens plus général des rôles depuis longtemps au répertoire. *Jenny Bell*, se conformant en tout point à son acte de naissance, fut un succès d'été. Si Auber était resté jeune, Scribe avait descendu peu à peu du métier à la lassitude, et de la lassitude à la caducité. Les scènes et les situations de *Jenny Bell* avaient traîné un peu partout dans les pièces de l'auteur. Le public se montra excédé et la presse d'une bienveillance dédaigneuse. Le musicien ressentit le contre-coup de l'indifférence qui accueillit son poëte ; mais, prenant vite son parti d'un quasi échec qui n'atteignait que par ricochet sa partition, il se mit, en espérant des jours plus heureux, à écrire *Manón Lescaut*, pour le talent de Marie-Cabel, que la direction de l'Opéra-Comique était allée chercher au boulevard.

Manon Lescaut, représentée le samedi 23 février 1856, obtint un brillant succès. Le troisième acte était une des pages les plus complètes et les plus belles qu'ait écrites le compositeur. La ritournelle instrumentale du duo de Manon et de Des Grieux fut regardée comme un chef-d'œuvre. Auber avait fait *grand;* et, lorsqu'il écrivait cette ritournelle si colorée et si passionnée, l'inépuisable mélodiste venait d'accomplir sa soixante-quatorzième année.

Le personnage de Manon Lescaut semblait fait pour la personne et les habitudes du talent de Marie-Cabel ; il était jeté dans le moule de la Bouquetière du *Bijou perdu*. Pourtant, la chanteuse aux *points d'orgue* audacieux, que Gounod a baptisée le « garde mobile » du chant, réussit à l'Opéra-Comique, mais sans y rencontrer la popularité et la vogue qui l'avaient accueillie au boulevard. Voici, dans ce rôle de la maîtresse de Des Grieux, son portrait, que je fais de mémoire. Prenez la peine de le rajeunir de quelques années.

La plus agréable grisette qui se puisse voir. Tout à la fois la fraî-

cheur enfantine, la santé, l'espièglerie, la gentillesse. Des yeux petits, mais petillants de malice. Une bouche charmante, creusée aux deux coins par deux fossettes rieuses, et démasquant, sans crier : Gare! l'artillerie de ses trente-deux dents. Des épaules lustrées par le duvet de la jeunesse; un buste plein sans être fort; des bras sculptés et attachés par Canova. Voilà la femme, et voici l'artiste :

Une voix d'un timbre juvénile, possédant, avec la pureté de l'harmonica, l'agilité de la fauvette, — d'une fauvette perchée de préférence sur les hauteurs de la gamme. Le style de la chanteuse était discutable : beaucoup de facilité et de grâce, mais peu de goût. En somme, le talent de Mme Cabel, — talent parisien, et j'ajouterai même un peu gamin, — est comme certains vins généreux qui ne voyagent point; il faut l'admirer sur place.

Les autres rôles de *Manon Lescaut* étaient joués par Faure, Ricquier-Delaunay; MMlles Lemercier et Zoé Bélia.

L'année suivante (le mercredi 1er avril 1857), M. Auber faisait jouer à l'Opéra son *Marco Spada*, transformé en ballet. La musique était une marqueterie savante, empruntée à toutes les partitions du maître. Le vif attrait de cet ouvrage fut le duel chorégraphique de la Rosati et de la Ferraris. Puisque je suis en veine de portraits, dans ce chapitre de la vie de notre musicien, permettez-moi d'enrichir mon petit musée des toiles d'Angela et de la *Marchesa*.

Commençons par la Ferraris. Danseuse d'école incomparable, pirouettant sur l'orteil avec la vigueur de la Fuocco; exécutant le *taqueté* avec cette précision, ce fini qu'apportait la Persiani à égrener une gamme, à détacher un arpége; ayant dans ses *points d'orgue* chorégraphiques l'audace de Caroline Duprez, l'originalité de Mme Carvalho, la Ferraris est, parmi les ballerines de notre époque, une virtuose; et, depuis Taglioni, personne n'a dansé plus chastement. Que lui manque-t-il donc pour être parfaite? — L'abandon et la grâce.

Quand la Rosati n'aura plus de jambes, elle dansera avec un

sourire, avec une boucle de cheveux. Regardez ce pied fin et cambré, posé d'aplomb sur le sol; cette jambe de Diane chasseresse, si harmonieusement attachée au genou et à la cheville; ce buste souple, que la passion fait osciller et que la grâce équilibre; ce bras, cette main, ce geste décidé et rapide, qui parlent avec un signe la langue de la tendresse, de la passion ou de la menace; cette tête fière, cette physionomie fine, cette bouche qui attire, ce regard qui fascine, ce front qui commande : tout cela est si bien la vie et le mouvement, que, dans la grande artiste immobile, on pressent la danseuse et on la voit bondir. La danse un peu terre à terre de la Rosati, c'est la glissade ailée de l'hamadryade s'enfuyant derrière les saules, sans laisser sur l'herbe des pelouses l'empreinte de son pied léger.

Dans *Marco Spada*, la Rosati mima comme aurait joué la Malibran ou la Pasta, et la Ferraris pirouetta comme la Sontag aurait vocalisé. Si, dans la scène de la Leçon, celle-ci s'éleva plus haut que sa rivale, c'est que la Rosati, en sa qualité de contralto, dansait à la *tierce inférieure*.

XIV

LA CIRCASSIENNE. — LA FIANCÉE DU ROI DE GARBE. — BOCCACE, LA FONTAINE ET M. AUBER. — LE DERNIER OPÉRA DU MAITRE. — M. SCRIBE ET LA POÉTIQUE DE SES OPÉRAS. — LA FÉERIE EN HABIT NOIR. — MONTAUBRY. — Mlle MONROSE. — M. AUBER, LE BARBE-BLEUE DES CANTATRICES. — UNE TOILE DU MUSÉE DU COMPOSITEUR. — Mme UGALDE.

Nous voici arrivé à cette date du samedi 2 février 1861, qui va clore la liste des travaux et des succès du musicien. Mais, que dis-je? est-on jamais sûr de rien avec notre compositeur? Pour emprunter un mot très-heureux de Bussy-Rabutin à sa cousine, la grande marquise, on peut dire qu'en musique M. Auber est un « recommenceur. » A l'heure même où je m'apprête à fermer la liste glorieuse avec cette *Circassienne*, qu'un ministre, en attachant sur la poitrine de l'illustre vieillard la croix de grand-officier, appelait « une œuvre de jeunesse, » l'Opéra-Comique prépare un baptême. *Sonnez, cors et musettes!* toutes sortes de bruits charmants nous arrivent de ce côté. Ce sont les premiers vagissements d'une reine de grâce et de beauté, la jeune princesse Alaciel, *la Fiancée du roi de Garbe*. Boccace s'est « surpassé » en la chantant dans son Décaméron, et l'on a dit de La Fontaine « qu'il avait

« surpassé » son original par les grâces de sa narration. Si M. Auber parlait la même langue que le Fablier, on pourrait le dissuader de se mesurer avec l'inimitable conteur; mais où la poésie a laissé le conte d'Alaciel, la musique peut, sans danger pour elle, le reprendre et coudre d'exquises variations au récit de Boccace et de La Fontaine : ce sera un voyage de plus pour la fiancée du roi de Garbe (elle y est faite, ce me semble), et celui-là ne saurait manquer de nous réserver d'autres surprises et de nouveaux enchantements. Et puis, La Fontaine lui-même l'a dit dans cette histoire, dont se sont inspirés MM. Scribe et Auber :

> Il n'est rien qu'on ne conte en diverses façons...
> Chacun y met du sien sans scrupule et sans crainte.

Le lendemain du succès de *la Circassienne*, M. Auber recevait donc des mains de son collaborateur le poëme de *la Fiancée du roi de Garbe*, et se remettait au travail. Je crois me souvenir de l'avoir rencontré à cette époque, et de lui avoir demandé, en l'abordant, s'il écrivait une nouvelle partition. « Hélas! me dit-il en me prenant les mains, *j'ai cette imprudence*! » — Le mot est charmant. — Et il mettait à cette confidence le mystère d'un homme pris en flagrant délit d'une mauvaise action, et qui murmurerait à votre oreille : « Je dois vous l'avouer; je fais de la fausse monnaie; mais gardez-moi le secret. » A chaque partition sortie de son écritoire (cette écritoire est la *bouteille inépuisable* du magicien Hamilton), M. Auber ne manque jamais de dire : « Pour cette fois, ce sera mon dernier opéra. » Si l'inspiration, devenue revêche, le prenait au mot, certes, il serait bien penaud; mais nous aurions plus que lui encore la mine allongée.

On sait que la mort est venue surprendre M. Scribe avant qu'il ait pu refaire le troisième acte de sa pièce, dont il n'était pas complétement satisfait, et tandis que, dans son cerveau, fertile en combinaisons dramatiques, il cherchait un autre dénoûment, il trouva celui de sa vie si bien remplie. *La Fiancée* de Boccace et de

La Fontaine, fidèle à sa destinée, qui lui crie, comme l'ange à l'épée flamboyante au Juif de la légende : « Marche! marche! » s'est dirigée vers le domicile de M. de Saint-Georges. Sera-ce au moins sa dernière fredaine? Cette étude doit finir avant que les pieds d'Alaciel aient touché le seuil du palais de son jeune époux, et il faut nous occuper enfin de *la Circassienne*, sa sœur ou son frère, car l'un et l'autre peut ou peuvent se dire, le rôle ayant été créé d'une façon très-plaisante par Montaubry.

Le sujet de *la Circassienne* était fort scabreux à mettre au théâtre. Dans les derniers temps de sa carrière, M. Scribe se plaisait à aborder et à exécuter des tours de force qui faisaient dire aux spectateurs : « Comment va-t-il s'en tirer? » Le fait est que l'ingénieux librettiste s'en tirait toujours; coûte que coûte, il arrivait au dénoûment, mais après avoir mis en pièces le sens commun, la vraisemblance, l'histoire, et, au besoin, la géographie, et exécuté, sur ces débris, dont la scène était jonchée, les plus amusantes pirouettes. Le monde où il plaçait ses fictions, c'était un univers sens dessus dessous. L'écrivain donnait le plus audacieux démenti à la nature, aux usages, aux mœurs, au cœur humain. Les personnages marchaient sur le firmament et voyaient l'Océan suspendu sur leurs têtes; les reines y faisaient de la fausse monnaie, et les filles des voleurs de grand chemin, élevées au Sacré-Cœur, chantaient, en quatre langues différentes, des cavatines au bal d'un prince romain. Les héroïnes de M. Scribe partaient du pays de l'impossible, traversaient les régions de l'extravagant, pour arriver au royaume de l'absurde ; mais quel délicieux voyage on faisait parfois en leur compagnie! Dans ses opéras comiques les plus réussis, M. Scribe est un conteur de la famille de Perrault : l'originalité de sa manière consiste à mêler habilement le réel au fantastique, et, dans *le Domino*, par exemple, à faire de la féerie en *frac noir*.

Dans *la Circassienne*, il nous montre un général russe, un sauvage à la Souvarow, qui prend un hussard pour une femme, et veut sérieusement l'épouser. Il pouvait adoucir cette donnée, la

justifier et rendre l'illusion possible au spectateur comme au général, en faisant jouer Alexis Zouboff par sa prima donna : il s'en est bien gardé! C'eût été tourner la difficulté, et il a voulu l'attaquer en face. Grâce à la voix mixte et au fausset de Montaubry, et surtout grâce à la musique d'Auber, il a franchi ce pas dangereux où la pièce devait faire la culbute.

Dans *la Circassienne,* M. Auber a pu faire ce que Voltaire, — rêvant à son printemps perdu dans les glaces de l'âge, — désespérait d'accomplir : le musicien « a rejoint l'aurore au crépuscule. » Les deux premiers actes de sa partition ont les vingt ans du capitaine Zouboff; non-seulement les motifs abondent, mais ils pétillent. Il suffit de citer, au premier acte, l'introduction, la romance de Montaubry : *Vous me disiez à l'instant même...*; le chœur : *Bravo! bravo!* le quatuor : *A travers les monts de la Circassie,* et le finale; et, au deuxième acte, ces délicieux babillages des voix et de l'orchestre, ces chœurs de femmes chantés et dansés, ces rhythmes originaux et rapides : mélodies caressantes, harmonies aux fins contours, tout cela a la fièvre de la jeunesse.

Dans le frac de l'officier comme sous le voile de Prascovia, le ténor Montaubry obtint un très-grand succès. Ses qualités et ses défauts s'étaient acclimatés à Paris; c'était, à tout prendre, les défauts et les qualités d'un chanteur français d'opéra comique. On goûta beaucoup cette voix flexible, qui, des limites du ténor, faisait des excursions conquérantes sur le domaine du soprano. Une élève de Duprez, éblouissante de beauté, Mlle Monrose, donnait la réplique à M. Montaubry. Mlle Monrose, petite-nièce du grand Monrose, était depuis peu de temps au théâtre. L'élégance et la distinction de sa personne seyaient à merveille à son rôle de jeune princesse russe; et, à ce propos, je ferai une remarque, assez frivole en apparence, mais, si l'on s'y arrête un peu, qui met en lumière une des facettes du talent d'Auber. Le compositeur, pour la distribution des rôles de ses ouvrages, cède irrésistiblement à l'attrait de l'inconnu : les réputations en fleur et épanouies

l'attirent moins que les talents en espérance et en bouton. C'est le musicien de France qui a le plus inventé de *prime donne ;* son œuvre, sous ce rapport, ressemble au collier de la maîtresse du Génie : c'est un chapelet de talents. Mais, après avoir fixé sur une cantatrice, par lui tirée de l'obscurité, l'attention et le regard sympathique de la foule, on le voit l'abandonner presque aussitôt pour courir de nouvelles aventures musicales. A cette infidélité pour ses virtuoses, le compositeur doit peut-être sa supériorité à faire briller les voix de femme. Comme le héros mauvais sujet du chef-d'œuvre d'Étienne et de Nicolo, chaque opéra comique de M. Auber est un garnement qui, « sémillant ou romanesque » auprès des chanteuses de nos théâtres, courtise la brune et la blonde.

Elle est longue la liste des cantatrices qui ont jeté de l'éclat sur le répertoire d'Auber, et elle n'est pas près d'être close. Mme Casimir, la Camille de *Zampa* et l'Isabelle du *Pré-aux-Clercs,* et Mme Ugalde, sont les deux chanteuses de son théâtre favori pour lesquelles M. Auber n'ait pas écrit de rôles.

Mme Ugalde doit être comptée cependant au premier rang des interprètes du maître. C'est dans *le Domino Noir* qu'elle débuta au mois de juillet 1848, et c'est avec *l'Ambassadrice* qu'elle obtint son plus grand succès, avant de créer *le Caïd* et *le Toréador*. Elle est donc à ce titre une des *perles du collier,* — une perle rare ! — et il y aurait ingratitude à l'oublier.

Nature d'artiste, en dehors, prime-sautière, mais paresseuse avec délices, comme toutes les organisations bien douées. Un talent inégal et une voix fantasque, — une voix qui a des défaillances d'écolier et des audaces de héros. Un talent qui a plus d'intrépidité que de style, et plus de passion que de goût. L'artiste manque parfois de mesure, de grâce et de distinction dans l'organe, dans le jeu et dans le chant; mais elle supplée aux qualités de l'art et aux dons de la nature par les soudainetés de son esprit et de sa verve, et par son aplomb d'excellente musicienne. L'exécution de la complainte de *Gil Blas* est aujourd'hui l'expression du talent d'une virtuose, qui,

semblable à un soldat intrépide sur la fin d'une grande bataille, va au feu sans cartouches. Inférieure à la plupart des grandes cantatrices de ce temps-ci, — et parfois inférieure à elle-même, — Mme Ugalde a des éclairs, des élans, des réveils, des bonnes fortunes d'inspiration où elle les dépasse et se surpasse. Quand elle jongle avec les difficultés d'un rôle, on la peut comparer à un clown qui manquerait ses tours les plus faciles et ferait, en se jouant, le grand saut périlleux.

L'artiste en est à sa seconde manière; sa voix a tourné au mezzo-soprano, et son exécution d'aujourd'hui s'accommode beaucoup mieux de l'ampleur de la phrase que des délicatesses du chant. Par goût — et un peu par nécessité — la vocaliste d'autrefois est devenue une chanteuse d'expression. C'est de l'air à boire de *Galathée* que date la transformation sur laquelle j'appuie à dessein : cet air est la mesure des forces actuelles de l'artiste et son plus grand triomphe. N'eût-elle chanté et dût-elle ne chanter à l'avenir que le *brindisi* de Victor Massé, Mme Ugalde serait et resterait une chanteuse populaire.

La voilà terminée, cette nomenclature des travaux d'un maître infatigable. Après vous avoir fait connaître l'artiste, il ne me reste plus qu'à vous parler de l'homme.

XV

LE BUSTE DE L'ARTISTE. — LE PORTRAIT DE L'HOMME. — LA VIE DU COMPOSITEUR. — SES HABITUDES. — SES HEURES DE TRAVAIL. — SES PROMENADES. — LES PLAISIRS DE LA CAMPAGNE... EN PEINTURE. — ADOLPHE ADAM. — UN VOYAGE D'AGRÉMENT DANS UNE PARTITION. — LA LOGE DU DOCTEUR VÉRON. — UNE DÉROUTE A L'ORCHESTRE DE L'OPÉRA.

Vous êtes-vous arrêté devant le buste d'Auber exposé chez nos principaux éditeurs de musique? Ce qui frappe tout d'abord en examinant ces yeux sans regard et ce masque blanc dont les traits sont nettement et même un peu durement accusés, c'est l'expression d'une volonté énergique. Le front est beau et intelligent; l'arcade sourcilière, très-proéminente, fait saillie au-dessus de l'œil, qu'il enferme dans un cône d'ombre; le nez est droit; la bouche est ferme; mais, quand elle ne sourit point, l'arc très-accentué des lèvres et le pli sévère des *commissures* donnent à la physionomie du compositeur ce grand sérieux un peu ennuyé, qui est fait pour surprendre chez un homme dont le génie est fait de grâce. Le menton est saillant; les tempes sont renflées, et l'oreille, un peu large, s'arrondit en conque. Ces deux derniers signes constituent, d'après Gall, la vocation musicale.

Si du buste nous passons à l'homme, les saillies trop mar-

quées des traits du visage s'adoucissent et s'harmonisent. L'œil a conservé toutes les flammes de la jeunesse, et l'expression de dureté de la bouche au repos se fond dans le plus fin, dans le plus spirituel des sourires. Quand, l'esprit absorbé dans la foule, M. Auber promène, d'un pas incertain, sa silhouette sur nos boulevards; ou que, pour tuer les longues heures de la soirée, il s'ensevelit dans un fauteuil d'orchestre, à la Comédie Française ou aux Variétés, le passant ou son voisin de stalle serait tenté de le prendre pour un Anglais dévoré du spleen, qui combine, en se rongeant les ongles jusqu'au sang, le cinquième acte de son prochain suicide. Mais abordez, secouez par une parole le compositeur, dont l'imagination voyage à cent lieues de là, — dans le pays des beaux rêves mélodiques; arrachez l'homme à *sa songerie* profonde, et vous êtes certain de rencontrer le plus aimable, le plus éveillé, le plus original des causeurs.

C'est par l'activité d'une existence dont toutes les heures sont bien remplies, que M. Auber s'est conservé jeune. Un travail réglé a fortifié sa robuste organisation. Ce vaillant octogénaire peut compter double les années de sa verte vieillesse, car, de tout temps, il a accourci ses nuits pour ajouter à ses jours. Il n'a jamais donné plus de trois ou quatre heures au sommeil; c'est une habitude prise dès la vingtième année : « En ce temps-là, me disait-il, c'est le » grand jour qui, faisant irruption dans ma chambre à coucher, » m'avertissait qu'il était temps d'éteindre ma lampe. » Quand sonne l'heure du déjeuner, M. Auber *a fait sa journée*, comme disent les artisans. Patience! vous allez voir comment il se délasse des fatigues de la composition et des longues veilles.

Il y a peu d'années, il montait régulièrement à cheval avant son déjeuner. Il a remplacé cette promenade hippique par une excursion au bois de Boulogne en voiture découverte; mais l'heure n'en est plus régulièrement fixée : c'est tantôt le matin, tantôt l'après-dînée, qu'on le rencontre dans la grande avenue des Champs-Élysées, rêveur ou la paupière à demi close, dans un angle de sa voi-

ture. M. Auber déjeunait avec la frugalité d'un anachorète : une tasse de thé et quatre ou cinq cuillerées de lait froid (il a supprimé ce premier repas). Il reste ordinairement chez lui jusqu'à une heure; puis il s'achemine vers la rue Bergère pour y dépêcher les affaires du Conservatoire. C'est entre la robe de chambre qu'il quitte et la redingote ou l'habit qu'il passe, que les visiteurs ou les importuns sont reçus au petit hôtel de la rue Saint-Georges; il accueille les uns et les autres avec la même affabilité, et, s'il congédie avec un peu plus de hâte les seconds que les premiers, il s'entend si bien à semer des fleurs de la politesse le chemin du salon à l'antichambre, que le visiteur doucement éconduit se retire enchanté.

M. Auber n'aime ni les voyages ni la campagne. Me montrant du doigt, dernièrement, quelques gravures enluminées accrochées à la muraille de son antichambre, lesquelles, autant que mes yeux me permettaient d'y atteindre, devaient représenter une rivière, des prairies et des bois : « Voilà, me disait-il, à peu près » tout ce que j'ai vu en fait de verdure et de nature. » — « Du » reste, ajoutait-il en souriant, Scribe m'a fait parcourir, dans » ses opéras, tant de pays divers, qu'il est bien naturel qu'aujour- » d'hui j'aime à me retrouver à Paris. »

Adolphe Adam, lorsqu'il avait perdu de vue la poussière et le macadam du boulevard, éprouvait non moins vivement qu'Auber les effets de la nostalgie. A l'époque où il travaillait au *Roi des Halles*, on lui conseilla de passer une quinzaine de jours dans une campagne aux environs de Paris, où il achèverait tranquillement sa partition, sans être dévoré par les fièvres de la dernière heure. Il se laissa persuader. « Quinze jours, se dit-il, c'est un peu long; mais » j'orchestrerai sans me presser mon opéra, et j'arriverai, sans m'en » apercevoir, au bout du chapelet de la quinzaine. » — Il part, il arrive; il n'a pas voyagé, si ce n'est pourtant dans le finale de son second acte. A peine est-il descendu de voiture, qu'il demande en toute hâte la chambre que ses hôtes lui ont fait préparer. Il s'excuse auprès d'eux; il sera dans un instant tout entier aux plaisirs

de la villégiature; il ne veut, en attendant, que fixer sur le papier un dessin de violon qui l'a séduit en route. Un domestique lui sert des plumes et de l'encre en guise de rafraîchissement. Il s'enferme, et la société va faire sans lui un tour de parc. Les heures s'écoulent. On sonne pour le dîner, il se fait un peu attendre; mais il n'a guère laissé refroidir que le potage et le premier service. Il paraît enfin; il est aux regrets de ce retard; il mange avec la distraction d'un homme dont l'esprit est ailleurs; et, sans attendre le dessert, il s'esquive sans bruit et regagne son cabinet de travail. Le lendemain et les jours suivants, c'est le même manége; il souhaite le bonjour à ses hôtes aux heures du déjeuner et du dîner, et encore lui arrive-t-il de faire la sourde oreille quand la cloche carillonne; après quoi, serviteur à la compagnie. Sans même jeter les yeux sur les murs de sa chambre, tendue d'un beau papier représentant des marines, des paysages, des scènes rustiques, il reprend son tête-à-tête interrompu avec sa partition.

Grâce aux loisirs de la campagne, vous pensez bien qu'au bout d'une semaine il ne manqua pas une note au *Roi des Halles*. Lorsque Adam s'aperçut avec étonnement qu'il était au bout de son papier, il descendit au salon (il y entrait pour la première fois), il alla serrer la main au maître et à la maîtresse de la maison, et reprit, sa partition sous le bras, le chemin de Paris, en songeant, dans le trajet, à l'ouvrage qui succéderait à celui-ci. Deux ou trois années plus tard, me racontant cette histoire, il en tirait cette conclusion avec un sérieux superbe : « Est-ce assez ennuyeux la campagne!
» D'abord, c'est toujours la même chose : un ciel plus ou moins
» bleu et des arbres plus ou moins verts... Moi qui vous parle, mon
» ami, j'y ai passé huit grands jours; mais on ne m'y prendra plus!»

M. Auber n'éprouve point, au même degré que le pauvre Adam, cette antipathie pour le ciel bleu et pour les arbres verts; mais l'horizon chargé de poussière et les arbres rachitiques et clairsemés du boulevard suffisent, la belle saison venue, à ses distractions champêtres.

Le compositeur est un des plus fidèles habitués de l'Opéra, les soirs de ballet. S'il sommeille avec délices dans la loge du docteur Véron, même aux plus bruyantes beautés d'un chef-d'œuvre tapageur, en revanche il est tout oreilles quand vient la danse, et cela nous explique pourquoi l'auteur du *Dieu et la Bayadère* a écrit de si jolis airs de ballet. Dans une étude consacrée au musicien, on ne saurait passer sous silence ce fait singulier, même au risque de tomber dans des redites : M. Auber n'a jamais pu assister de la salle à l'exécution de ses ouvrages ; il ne les connaît que pour les avoir entendus aux répétitions. La raison de ce phénomène nerveux, dont la volonté et le courage du compositeur essayeraient en vain de triompher (le croiriez-vous d'un artiste consacré par tant de succès, rassasié par tant de gloire ?), c'est... eh bien, c'est une insurmontable timidité. Un accord de sa musique, sonnant devant quinze cents spectateurs, lui fait l'effet de la trompette biblique qui renversait des murailles. Il ne pourrait se dérober à cette émotion poussée jusqu'à la souffrance la plus intolérable, même en se rejetant au fond d'une loge, à l'exemple de Meyerbeer, et en assistant, invisible, à l'exécution d'un de ses opéras ; il faut absolument que le demi-cercle de feu de la rampe le sépare du public.

On m'a conté qu'il lui arriva un jour de s'asseoir dans un fauteuil d'orchestre, à l'Opéra, avec la douce quiétude d'un homme qui se recueille et savoure d'avance un chef-d'œuvre. L'affiche avait annoncé, le matin, *Guillaume Tell*. Habeneck donne le signal à ses symphonistes. Mais, ô trahison ! à la place du *solo* de violoncelle, un *tutti* éclate dans l'orchestre. Cet éclat cuivré et inattendu atteint au cœur notre musicien ; ses yeux se voilent ; ses oreilles bourdonnent ; il eût payé mille francs la trappe qui engloutit Bertram. Il se lève ; il veut se diriger vers le couloir de sortie, et c'est au milieu de l'orchestre qu'il s'engage. Il lui faut revenir sur ses pas ; ses voisins commencent à murmurer tout haut et à envoyer au diable ce malappris, ce welche, ce sauvage qui étouffe sous ses piétinements malhonnêtes l'*andante* de l'ouverture. Lorsqu'il eut

achevé ce pénible voyage à travers des genoux et des pieds on ne peut plus mal disposés, et dérobé à tous sa confusion en se réfugiant dans un corridor, le compositeur croyait emporter dans son regard tous les becs de gaz du lustre et de la rampe.

On avait changé le spectacle, et c'est *la Muette* qui mettait en fuite M. Auber.

XVI

DE LA MATURITÉ DU TALENT. — DE LA JEUNESSE DE L'INSPIRATION. — RÉFLEXIONS A CE SUJET. — LES SALONS SOUS LE CONSULAT. — DE LA CAUSERIE EN FRANCE. — M. AUBER ET LE PROVERBE. — M. AUBER HÉRITIER DU PRINCE DE TALLEYRAND. — RICHARD WAGNER ET BERLIOZ. — JUGEMENT SUR LE TANNHAUSER. — M. SAINTE-BEUVE. — UN MOT SUR LA VIEILLESSE. — CONCLUSION.

M. Auber avait près de quarante ans lorsqu'il obtenait au théâtre son premier succès. Ne vous hâtez point de songer au tèmps perdu et de regretter qu'un compositeur si fécond ait commencé à produire à l'âge où la plupart de ses confrères n'ont plus d'idées. Ce début dans la maturité de l'artiste est, au contraire, ce qui a permis à M. Auber de se révéler, du premier coup, avec éclat et dans toute la virilité de l'inspiration. Il mettait au service d'un talent fait une imagination jeune; il arrivait à la scène avec l'expérience et les ressources que donne un savoir lentement amassé; et ce savoir et cette expérience, il les avait acquis sans émousser la faculté la plus belle et la plus rare chez l'artiste, — le don de création.

Un second bonheur du musicien, au début de sa carrière, ce fut de rencontrer Rossini et d'entrer, sans hésitation aucune, dans le mouvement révolutionnaire et musical imprimé à l'art par un

8

homme de génie. Supposez, au contraire, qu'au lieu d'écrire *la Bergère châtelaine* en 1820, M. Auber l'eût donnée en 1813 (date du *Séjour militaire*), et que sa veine de grands succès eût commencé à cette époque, la révolution accomplie en France par l'auteur du *Barbier*, loin de l'enthousiasmer, l'eût surpris et attristé. Cette transformation imprévue de l'art, ce changement dans le goût du public venait le prendre au dépourvu, et lorsqu'il avait sa position et sa réputation faites comme compositeur français. Avant de partager l'engouement de la foule, il fallait commencer par *brûler ce qu'il avait adoré;* et règle générale, musicien ou écrivain, un homme ne met le feu à son passé, pour courir plus lestement et sans regret vers l'avenir, que lorsque ce passé est de la paille sèche. Si sa grange ployait sous le poids des riches moissons, il y regarderait à deux fois avant que d'allumer la torche. Aussi, la révolution rossinienne, si chaleureusement saluée et embrassée par Auber, devait-elle assombrir la vieillesse de Cherubini et faire du paisible, de l'excellent Berton le plus injuste, le plus passionné des pamphlétaires.

Une dernière remarque à propos de ce don de transformation dans les arts : M. Auber, qui a un style et des procédés dont l'originalité frappe jusqu'à la foule ignorante, a suivi sans effort le courant des idées modernes; avec une individualité très-accusée en musique, il est de son temps. Ce n'est pas qu'il se soit préoccupé des grandes tentatives de l'école allemande, postérieures à la révolution rossinienne : l'art qui souffle de ce côté l'intéresse peu et, à vrai dire, ne lui est guère sympathique; mais il est resté jeune et contemporain des jeunes, grâce à cette séve, victorieuse des années, qui féconde et renouvelle en même temps chez lui le talent de l'artiste et l'esprit de l'homme, — et, il faut bien le dire aussi, parce qu'il met la jeunesse au-dessus de tous les biens d'ici-bas.

Jeune homme à l'époque du Consulat et bien accueilli dans les salons aristocratiques qui se rouvraient discrètement pour recueillir les épaves d'une société heureuse de se retrouver, M. Auber a pu

voir, groupés autour de deux ou trois jolies femmes à la mode, les vétérans ralliés de l'élégance française, les héritiers survivants de l'esprit du dix-huitième siècle. On causait encore en France en ce temps-là, et à l'école de ces vieux maîtres d'un art perdu, le jeune musicien était fait pour apprendre vite et beaucoup retenir. M. Auber a donné de fort bonne heure le démenti le plus éclatant au proverbe qui a dit : *bête comme un musicien*. Il a plus que personne ce qu'on nommait autrefois du *trait* et ce qu'on appelle aujourd'hui des *mots*. Sa réputation est si bien établie sur ce point, qu'il a hérité, de feu le prince de Talleyrand, de l'honneur ou de l'inconvénient de tenir boutique de reparties spirituelles, et de lancer le *mot* en situation dans toute circonstance où la malignité parisienne se donne carrière. « Eh! messieurs, pourrait répondre » le compositeur enrichi malgré lui aux fabricants d'esprit qui lui » dérobent sa marque, faites couler ailleurs, je vous prie, ces *petits* » ruisseaux qui vont à ma *grande* rivière; je me passerais bien de » votre vase qui trouble mon flot clair. »

On aurait fort à faire de tenir registre des bons mots de M. Auber; le recueil enflerait outre mesure le dernier chapitre de cette étude. Et, d'ailleurs, la réputation d'esprit du musicien n'a pas besoin, pour être attestée, du secours d'un *ana*. Mais comme il est de ces bons mots heureux qui donnent, rien qu'avec un trait léger, la physionomie de l'homme et de l'artiste, un biographe fidèle ne saurait les négliger tous. Toutefois, l'embarras qu'il éprouve à les citer est dans la difficulté de faire un choix : ramasser une saillie dans la mémoire des contemporains, c'est chercher sur la pierre entamée par le briquet la place d'où a jailli l'étincelle; c'est ramasser la carcasse d'une fusée le lendemain d'un feu d'artifice.

On discutait un jour devant le vieux maître la valeur du *Tannhaüser*, les uns louant sans discrétion, les autres critiquant sans mesure. M. Auber, qui avait écouté avec un très-grand sérieux, se prononça ainsi entre les flatteurs et les contempteurs :

« — M. Wagner est un musicien de talent, et sa partition ren-

» ferme de belles pages; mais elle ressemble à un livre qui serait
» écrit sans points ni virgules, de la préface à la conclusion; on ne
» sait à quel endroit respirer : même lorsqu'il admire, l'auditeur
» étouffé. »

A la même époque, on demandait à M. Auber son opinion sur la musique de l'avenir :

« Wagner, aurait-il répondu, c'est Berlioz, moins la mélodie (1). »

Je trouve, dans *les Causeries du Lundi*, de M. de Sainte-Beuve, l'anecdote suivante, et je n'y change rien, car elle est d'un bon faiseur :

« Je glisse en passant, dit le fin critique, un petit mot qui n'a
» l'air de rien et qui a sa philosophie. On parlait devant l'aimable
» compositeur Auber de l'ennui de vieillir. « — Oui, dit-il, c'est
» ennuyeux, et pourtant c'est encore le seul moyen qu'on ait trouvé
» jusqu'ici de vivre longtemps. »

La vieillesse, — dont il a trouvé une définition si originale et même si consolante, — c'est, hélas! pour le grand artiste le grain noir dans son ciel pur, la goutte amère dans ce breuvage sucré où il boit le succès à coupes pleines. Si la destinée, prenant une voix et un visage, venait dire à l'illustre chef de l'École française : « Troc
» pour troc. Livre-moi tes partitions que je vais jeter au feu, je t'en

(1) Sur la parole de cé monsieur qui signe *on* et qui se nomme *tout le monde*, j'avais cru devoir attribuer à l'auteur de *la Muette* cette saillie sur l'auteur du *Tannhaüser*. M. Auber s'est défendu d'en être l'auteur et m'a prié, avec cette bonne grâce qu'on lui connaît, de démentir poliment M. *On*. Je voudrais bien m'exécuter; mais je ne voudrais pas perdre un mot très-joli en quête de ses parents. Je n'y vois qu'un moyen; c'est de publier dans la Notice la lettre de réclamation que j'adressais au journal. La voici :

« Mon cher Heugel,

» Notre cher et respecté maître, M. Auber, est venu me voir. Il m'a fait de grands remer-
» ciments et un tout petit reproche. Passons sur les remerciments, qui n'intéressent per-
» sonne. Quant au reproche, M. Auber tient à ce que je l'imprime tout chaud dans
» *le Ménestrel*, au risque d'en rester déshonoré, — votre serviteur et non pas votre journal!
» *Non faciamo confusione*, comme dit le Figaro italien.

» M. Auber se défend comme un beau diable d'avoir dit : « Wagner, c'est Berlioz, moins
» la mélodie. » Et il a raison; le mot est d'Offenbach : on me l'assure, et nous ne craignons
» rien, — jusqu'à la réclamation d'un ami commun, — de le lui attribuer. S'il n'en veut pas,
» nous aviserons. Le mot est, d'ailleurs, trop joli pour ne pas trouver un père en courant
» le monde.

» Bien à vous.

» B. JOUVIN. »

» préviens ; divorce sur-le-champ avec le demi-siècle de gloire qui » a porté ton nom aux extrémités de l'Europe ; renonce à cette » grande fortune si laborieusement, si noblement gagnée ; jette par » la fenêtre, à cet homme qui crie : Vieux habits ! vieux galons ! tes » fracs chamarrés par toutes les chancelleries ; consens, enfin, à » rester pour toujours un homme obscur et heureux, — et je » te rends tes vingt-cinq ans ! » — « Destinée, rends-moi mes » vingt-cinq ans ! » s'écrierait le musicien sans se donner le loisir de réfléchir. Non que M. Auber se rejette avec effroi dans la vie qui échappe à l'homme plein de jours, et qu'il la veuille sans condition ; non qu'il soit tenté de répéter, après le *Malheureux* de la fable :

> .... Qu'on me rende impotent,
> Cul-de-jatte, goutteux, manchot, pourvu qu'en somme
> Je vive, c'est assez ; je suis plus que content.

Mais, pour M. Auber, la seule chose de la vie belle et bonne quand on la possède, à jamais regrettable quand on l'a perdue, c'est la jeunesse ! Ne lui dites point que s'acheminer, comme il l'a fait, vers la gloire, ce n'est pas vieillir, c'est, pour employer le mot de saint Augustin (rapporté par M. Sainte-Beuve), « s'en retourner dans » la patrie éternelle ; » il ne vous croirait point, et il vous répondrait, avec le soupir d'Horace, que c'est partir pour « un éternel » exil, *in æternum exilium*. »

Il faut terminer cette étude ; mais, parvenu au terme de mon travail, ce n'est pas sans regrets que je quitte la plume et me sépare de l'homme dont j'ai pourtant si imparfaitement crayonné la vie et les travaux. C'est une besogne au-devant de laquelle j'étais allé avec un vif empressement, et que j'avais acceptée, il faut bien le dire, un peu à la légère. Le portrait de M. Auber était encore à faire, selon moi ; le maître ne m'avait semblé poser jusqu'à ce jour que devant des dessinateurs ou mal disposés, ou trop prévenus, et même parfois devant des caricaturistes. Depuis bien des années, je méditais de prendre le crayon à mon tour. L'occasion est venue

me solliciter, et, cédant à d'anciennes sympathies pour le plus aimable et le plus spirituel des musiciens français, je n'ai pas eu le courage de décliner une tâche qui me tentait. J'ai le regret d'avoir fatigué le lecteur avec de longues digressions et des épisodes mal attachés au sujet, sans être parvenu à tout lui dire ; car cette histoire de la glorieuse carrière de M. Auber, c'est, en définitive, et en élargissant tant soit peu le cadre et le point de vue, l'histoire de la musique et du théâtre en France pendant près d'un demi-siècle. Mon tort en ceci a été de vouloir soulever un fardeau au-dessus de mes forces et de n'avoir pas fait mon profit du conseil du poëte latin : « Essayez longtemps ce que vos épaules peuvent ou ne peuvent point porter. *Et versate diu, quid ferre recusent, quid valeant humeri.* » Aujourd'hui, il n'y a plus de remède à mon imprudence, et il ne me reste qu'à prendre congé de vous avec la formule consacrée : — Excusez les fautes de l'auteur.

XVII

POST SCRIPTUM. — LA FIANCÉE DU ROI DE GARBE.

Cette étude allait paraître, lorsque l'Opéra-Comique s'est décidé à donner *la Fiancée du Roi de Garbe* si impatiemment attendue. Je me suis trouvé en présence d'une double difficulté : Ne point parler de la dernière partition de M. Auber, c'eût été laisser exister volontairement une lacune fâcheuse dans ce travail ; mais, d'un autre côté, pouvais-je, pressé par le temps, resserré dans un espace insuffisant, embrasser dans toutes ses parties une œuvre très-chargée de musique? Il n'y avait que deux alternatives : garder le silence ou parcourir à la hâte la partition. J'ai dû me décider pour la seconde, et m'exposer à juger l'œuvre superficiellement, plutôt que de ne pas la juger du tout.

J'imiterai ces généraux qui, acculés dans une mauvaise position et obligés d'y accepter la bataille avec des forces insuffisantes, engagent le combat sur un point ou deux, les plus importants, et se gardent bien d'éparpiller leurs hommes sur un terrain trop étendu. J'irai aux meilleurs endroits de la partition de M. Auber, en demandant pardon au musicien de glisser sur le reste. Cela est fâcheux, parce qu'avec un tel compositeur, il n'y a pas de détail qui ne soit, en son genre, une page charmante, pas de broderie accessoire qui ne soit fabriquée avec l'or le plus fin.

Je l'ai écrit ailleurs : les défauts d'un poëme conçu, écrit dans le

cabinet, défait et refait aux répétitions, ont rompu l'unité de l'œuvre. Alfred de Musset a dit dans son joli conte de *Silvia* :

Que ne demandez-vous un conte à La Fontaine ?
C'est avec celui-là qu'il est bon de veiller;
Ouvrez-le sur votre oreiller,
Vous verrez se lever l'aurore.
Molière l'a prédit, et j'en suis convaincu,
Bien des choses auront vécu
Quand nos enfants liront encore
Ce que le bonhomme a conté...

Voilà justement le tort ou l'imprudence de MM. Scribe et de Saint-Georges : ils ont *demandé un conte à La Fontaine!* Seul, Musset le pouvait faire; il l'a prouvé dans *Silvia* et dans *Simone*. Or, M. Auber, voyant ses poëtes s'orienter avec difficulté dans un chemin très-ardu, celui du conte; aller en avant, revenir sur leurs pas, se frayer d'autres sentiers que ceux où avaient marché avec tant de grâce Boccace et La Fontaine, M. Auber, dis-je, a pris de son côté. Il a laissé MM. Scribe et de Saint-Georges battre la campagne, et, se reposant en compagnie d'Alaciel et de sa suivante, sous la tente dressée dans le désert par don Alvar, il s'est mis à chanter avec cette suprême élégance, avec cet esprit, avec cette jeunesse de mélodie et cette finesse d'harmonie qui ont fait dire à la foule : « C'est encore, c'est toujours l'Auber du *Domino* et des *Diamants!* » Et tandis que, dans le deuxième acte de *la Fiancée du Roi de Garbe*, M. de Saint-Georges fléchissait visiblement, se traînant à travers toute sorte de scènes mal attachées, languissantes, inutiles, M. Auber, au contraire, écrivait coup sur coup le duo-nocturne en *si bémol*, le trio chanté par Achard, M[lles] Cico et Tual, et la jolie chanson des deux soprani, entre Alaciel et Figarina. Le duo-nocturne a, dans le style qui est propre au musicien, une rêverie, une poésie tout à fait orientale. Dans le trio, M. Auber, placé, par la scène qu'il avait à traiter, dans la situation du comte Ory, de la comtesse et d'Isolier, c'est-à-dire involontairement en lutte avec un maître tel que Rossini, s'est tiré de ce mauvais pas en écrivant la page la plus remarquable de sa partition.

De ce que le deuxième acte de l'opéra, le plus faible comme

poëme, me semble à moi le meilleur comme partition, il n'en faudrait pas conclure trop légèrement que le compositeur s'est reposé en commençant et en finissant son opéra. Pour ne citer que la romance d'Achard, au premier acte, cette romance, avec son accompagnement voilé et coloré, avec son murmure des archets promenés sur les instruments à cordes et semblable à un bruissement d'ailes, est bien certainement de la famille des morceaux que j'ai cités et si sincèrement loués. En dirai-je autant de l'aparté de M[lle] Cico, dans le premièr finale : *Notre roi se marie?* Il a transporté le public—sur le *Pont-Neuf,* je le confesse; mais ici, malgré mon respect pour les majorités, je proteste en hochant la tête, et je dis à M. Auber, sur un refrain bien connu :

C'est le *tra la la la !*
Mon avis, le voilà.

J'ai besoin de le répéter en terminant : ce qui précède est une impression rapide, superficielle, effleurant çà et là, et comme à vol d'oiseau, les sommets de l'œuvre; ce n'est pas un jugement porté en toute réflexion sur la dernière partition de M. Auber. Un jugement m'eût obligé à de longs développements, et ils m'étaient interdits. Afin que cette étude fût complète, du moins en ce qui concerne l'exactitude des faits, j'ai dû y ajouter un *post-scriptum* : il n'a d'autre importance pour le lecteur que de lui dire — en style moins laconique et moins sec qu'une date : — *la Fiancée du Roi de Garbe* a été jouée pour la première fois, le lundi 11 janvier 1864, et a réussi. Après avoir voyagé à travers les quatre-vingt-deux printemps du chef de l'École française, la mélodie du compositeur est arrivée heureusement à Garbe. Son fiancé, le public, l'a accueillie aussi bien que l'Alaciel du conte. « Madame, lui » a-t-il dit, peut-être avez-vous perdu quelque chose sur cette » route jalonnée des beaux succès du *Maçon*, de *la Fiancée*, d'*Actéon*, du *Domino*, de *la Sirène*. Mais, en dépit des fatigues du » voyage, vous êtes charmante, et votre époux se contente, en » fermant les yeux, des grâces que vous lui apportez ! »

TABLE ET SOMMAIRES